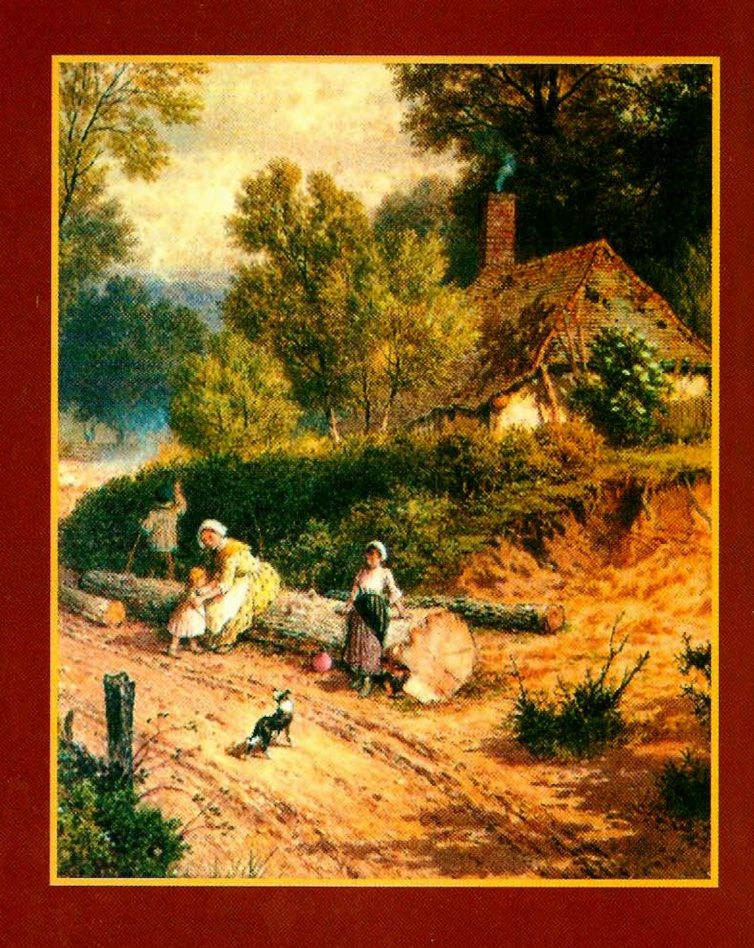
د. لطيف زيتوني

مُعْجَم مُصْطَلحات نقْد الرِّوايَة



عربيّ
إنكليزيّ
فرنسيّ

مكتبة لبنان ناشِرون
دار النّهار للنشر

هذا المُعجَم

- يَتناوَل «مُعجَم مصطلحات نَقْد الرِّواية» مَفاهيمَ عِلْم السَّرْد ومُصطلَحات نَقْد الرِّواية وتقنيّات التَّأليف القَصَصيّ.
- يَتجاوز التَّفسير التاريخيّ الذي تَعرضه المُعجمَات الأَدبيّة ويُركِّز اهتمامه في الجانب التِّقنيّ والنَّظريّ.
- يَرصد المُصطلَحات في المَصادر النَّظريَّة الأَساسيّة وَالمراجع التَّطبيقيّة لِيَقف على مَعانيها الأَساسيّة والعَمليّة.
- يَعرض المُصطلَحات بالعربيّة والفرنسيّة والإنكليزيّة لِيُساعِد القارئ على الرَّبط بَيْنَ مَصادر المَعلومات المُختلِفة المُتعلِّقة بِكُلّ مُصطلَح.
- يَلجأ إلى الفَهارس المُتعدِّدة اللُّغة لِيُسهِّل على القارئ الوُصول إلى المُصطلَح انطلاقًا مِن اللُّغة التي يَعرفه فيها.
- يَلجأ إلى الإحالات فَيَعرض في الفَهارس الأَلفاظ المُختلِفة المُتداوَلة ويُحيلها إلى مُصطلَح واحِد فيُسهِّل الوُصول إليه ويُخفِّف مِن آثار فَوْضَى المُصطلَحات.
- يَتَّبع مَنهجيّة صارِمة في العَرْض والتَّحليل.
- يَسعى إلى تَقديم المَعلومات بأَكثر ما يُمكِن مِن الوُضوح.
- يَتوجَّه إلى الباحِث والأُستاذ والمُثقَّف وقارئ الرِّواية والطالب.
- يُلبِّي حاجَةَ الطالِب الجامعيّ المُهتَمّ بِفَهْم الدِّراسات الحديثة في الرِّواية والنَّقْد.
- يُلبِّي حاجَةَ المُدرِّس فَيَضع بَيْنَ يَديه أَداة دقيقة وواضحة لِتَعريف المُصطلَحات وتَقريبها مِن أَفهام الطَّلبة.
- يُلبِّي حاجَةَ الباحِث فلا يَكْتفي بِتَحديد المَفْهوم الذي يُعبِّر عنه المُصطلَح بل يَرسم له مُخطَّطًا لِلْبَحث فيه.

مُعْجَم مُصْطلحَات نَقْد الرِّوايَة

A Dictionary of Narratology

The front cover shows "The Green Lane" by Myles Birket Foster, by Courtesy of the Bridgeman Art Library The Royal Society of Painters in Watercolour, London.
York Classics, Silas Marner by Georges Eliot

الدّكتور لطيف زَيتوني

معجم مُصْطَلحات نَقدِ الرِّوايَة

عَرَبيّ - إنْكليزيّ - فَرَنسيّ

مَكتبَة لبْنان نَاشِرُون
دار النّهار لِلنشر

Librairie du Liban *Publishers* SAL
Zokak El Blat, P.O.Box: 11-9232 Beirut, Lebanon
http://www.librairie-du-liban.com.lb

Associated companies, branches and representatives throughout the world.

First Impression 2002
Printed in Lebanon
ISBN 9953-1-0442-5

مكتبة لبنان ناشرون ش.م.ل.
زقاق البلاط - ص.ب: ١١-٩٢٣٢
بيروت - لبنان
http://www.librairie-du-liban.com.lb

وكلاء وموزعون في جميع أنحاء العالم

الطبعة الأولى ٢٠٠٢

طبع في لبنان

رقم الكتاب ISBN 9953-1-0442-5

المحتويات

المقدِّمة ٧

المعجم ١١

مسرد المصطلحات (عربيّ - فرنسيّ - إنكليزيّ) ١٨٣

مسرد المصطلحات (فرنسيّ - إنكليزيّ - عربيّ) ١٩٧

مسرد المصطلحات (إنكليزيّ - فرنسيّ - عربيّ) ٢١١

مسرد المصادر والمراجع ٢٢٧

مقدمة

غايةُ هذا المعجم شرحُ مصطلحات نقدِ الرواية، أو بالأحرى مصطلحات السَّرْدية أو علم السَّرْد، وضبطُها وربطُ بعضِها ببعض ليكونَ أداةً مفيدةً للباحثِ والناقدِ والطالبِ وقارئ الرواية والمثقف.

يتميز هذا المعجم بأنه كتاب جماعي. فهو يعرض خلاصةَ أعمال الباحثين ونظرياتهم المختلفة، ويقدّم هذه الخلاصةَ إلى الدارسين والمثقفين ليستخدموها كأداةٍ من أدوات العمل ويختبروها ويطوّروها بملاحظاتهم ومساهماتهم.

ويتميز هذا المعجم بأنه معجمٌ رائدٌ. وريادتُه تعني أنه غيرُ مسبوقٍ في مجاله، وتعني أيضًا أنه يقوم على جملة خياراتٍ تستدعي المناقشة. وأولُ هذه الخيارات هو تمييزُ مصطلحاتِ السردية. ذلك أن السّرْدية لم تستقرَّ بعدُ في صورة معلومة، ولم تستقلَّ تمامًا عن العلوم التي ساهمت في ولادتها. ففي النّصوص السّردية (وخصوصًا الروائية) تتعدّد الأصوات المختلفة فيها وتتداخل صورُ الحياة، مما يفرض على السّردية أن تستعين بالعلوم المساعِدة، كاللسانية وسيمياء الخطاب وعلوم الاتصال وسواها، وأن تستخدم مصطلحات هذه العلوم. لهذا كان فصلُ مصطلحات السَّردية عن مصطلحات العلوم المساعدة والفنون المتداخلة في السرد خيارًا يحتمل نسبةً من الخطأ والصواب. وكذلك الأمر بالنسبة الى النظريات السّرْدية التي لا نعرف اليوم ما سيكون شأنها وشأنُ مصطلحاتها في المستقبل.

ويتميز هذا المعجم بأنه معجمٌ محصور ومُوسَّع في آن واحد. فهو محصورٌ في ألفاظ السردية، ولكنه يتوسّع فيها أفقيًا وعموديًا، فيجمعها ويشرحها بالشمولية الممكنة. فهذا المعجم المحصور بالسردية هو أوسعُ معجمٍ للسردية.

ويتميز هذا المعجم بأنه معجم لمصطلحات السَّردية باللغة العربية. فإذا كان وضعُ معجمٍ متخصّص في اللغات العالمية يتطلّب جمعَ المعلومات اللازمة له، فإنه في اللغات الأخرى، كالعربية، يتطلّب جهدًا إضافيًا يتمثّل في صَوْغ هذه المعلومات في لغةٍ غير لغتها وفي البحث عن مقابلٍ للمصطلح الأجنبي الجديد.

ويتميز هذا المعجم بقابليته للقراءة ككتاب في السَّردية إلى جانب كونه معجمًا لمصطلحاتها. فالإحالات التي تربط بين المصطلحات تهدف إلى الجمعِ بين المفاهيم، ومقاومةِ تشتّت عناصرها، وتسهيلِ الإحاطة بها كوحدة غير مفككة. وكان بالإمكان أن أُحصِّن هذه الاحاطةَ بذكْرِ المراجع الأساسية لكلّ مصطلحٍ في نهاية الشرح لو لم تكن هذه المراجعُ كلُّها باللغات الأجنبية.

ولقد اجتهدتُ لأجعل هذا المعجم مرجعًا للمتخصصين وغير المتخصصين على السواء، فاستخدمتُ لغةً تجمع - قدْر الإمكان - دقةَ العلم ووضوحَ التعبير، ولجأتُ إلى الأمثلة حيثما وجدتُ ذلك مفيدًا وممكنًا، وعالجتُ المصطلحات الأساسية معالجة منهجية يمكن للدارس استغلالها كتصميم لبحث مكتمل.

وربما كان العنوان الملائم لهذا الكتاب، كما تدلّ مادتُه، هو معجم السَّرْدِية، ولكنني آثرتُ عنوانًا لا ينفّر القارئَ غيرَ المتابع بل يستدرجه إلى هذا العلم الذي تزدهر تطبيقاته في العربية ولكنه يحتاج إلى الكثير من الضبط والتحديد ووضوح المفاهيم.

وإني آمل أن يجد هذا العمل الاهتمام الذي يستحقه، وأن يحقق الفائدة المرجوة منه.

المؤلف

كيف تجد المصطلح

- يجد القارئ المصطلح العربي في هذا المعجم في موقعه داخل الترتيب الألفبائي.

- إذا لم يقع القارئ على المصطلح المطلوب فيمكن أن يجدَه في مسرد المصطلحات (عربيّ - فرنسيّ - إنكليزيّ) مُحَالًا إلى اسم آخر.

- إذا كان القارئ يعرف معنى المصطلح باللغة الأجنبية يمكنه أن يعود إلى فهرس المصطلحات باللغة الانكليزية أو بالفرنسية، وينظرَ إلى ما يقابل المصطلح الأجنبي بالعربية، ثم يبحثَ عن هذا المقابل العربي في موقعه الألفبائي.



اتِّصال **COMMUNICATION**

COMMUNICATION

الاتّصال هو تبادلُ المعلومات بين شخصين أو، في الحد الأدنى، عقْدُ صلةٍ بين شخصين. ولا بد في الاتصال من شروط، أولها وجود رسالة موجَّهة من مرسِل إلى مرسَل إليه، والثاني أن يكون المرسَل إليه قادرًا على فهم الرسالة.

هناك الكثير من ترسيمات الاتصال، ولكن أشهرها هي تلك التي قدّمها ياكوبسون Jakobson: يبعث المرسِل (المتكّلم، الراوي، الكاتب) برسالة إلى المرسَل إليه (المتلقي، المستمع، القارئ). وهذه الرسالة تتطلب: سياقًا لغويًا يفهمه المرسَل إليه، وشفرة مصطلحًا عليها، وصلة مادية تجمع بين الطرفين وتسمح بإقامة الاتصال ومواصلته.

مرسِل ← رسالة ← مرسَل إليه

سياق

شفرة

صلة

حلّل ياكوبسون الاتصال اللغوي فوجد أنه يتطلّب ستّة عناصر، هي:

مرسِلٌ يبعث **رسالةً** إلى **مرسَل إليه**، **وسياقٌ** (مرجع) تحيل إليه الرسالة، **وشفرةٌ** (لغة) مشتركة كلّيًا أو جزئيًا بين طرفي الاتصال، **وصلةٌ** فيزيولوجية أو قناة اتصال مادية تسمح بحصول الاتصال ومتابعته.

يؤدّي كلّ عنصر من العناصر الستّة وظيفةً خاصة، ولكن الرسالة تؤدّي أكثر من وظيفة واحدة، ووظيفتها الغالبة هي التي تحدد بنيتها. أما الوظائف الستّ فهي:

١ - وظيفة التعيين أو الإرجاع التي تُعنى بالسِّيَاق والتي نجدها في الكثير من الرسائل التي تنقل المعلومات.

٢ - وظيفة التعبير أو الانفعال التي تُعنى بالمرسِل وتهدف إلى خلق الشعور بوجود انفعال، صحيح أو كاذب (كالتنغيم والتعجّب، الخ..). تظهر هذه الوظيفة في كلّ مستويات الحديث.

٣ - وظيفة الإدراك أو الفهم التي تُعنى بالمرسَل إليه والتي يعبر عنها خصوصًا الأمرُ والنداء.

٤ - وظيفة تأمين الاتصال التي تركّز اهتمامها في صلة الوصْل وتهدف إلى إقامة الاتّصال وضمان فعاليته ومتابعته أو قطعه.

٥ - وظيفة الشرح والتوضيح التي تسمح لطرفي الاتّصال بمراجعة الشفرة والتأكّد من استخدامها بصورة مشتركة (كأن يسأل المستمع محدّثه عن معنى كلمة أو عبارة

وردت في حديثه).

٦ - الوظيفة الشعرية التي تركّز اهتمامها في الرسالة كغاية بذاتها. وهي لا تنحصر بالنَّصّ الشعري بل تشمل كلّ نصّ يولي عنايته لجمال الأسلوب فيهتم للإيقاع ولتدرج المقاطع والنغم..

الرواية رسالة مُوجَّهة من كاتب (مرسِل) إلى قارئ (مرسَل إليه)، خارجيًا، ومن راوٍ إلى مروي له، داخليًا. شفرتها هي اللغة. وصلة الوصل المادية هي الخط المكتوب. والسياق الخارجي هو الظروف الثقافية والسياسية المشتركة بين الكاتب والقارئ، والسياق الداخلي هو الظروف العامة التي يرسمها النصّ للشخصيات والأحداث. وإذا تعدّد الرواة ينقسم نصّ الرواية إلى رسائل، لكلّ منها راوٍ ومرويٌّ له.

(أنظر: رسالة، سياق، وضع).

اتِّفاق القَصّ NARRATIVE CONTRACT

PACTE NARRATIF

تقوم بنية العمل القصصي على عناصر ثابتة وعلى عناصر أخرى غير ثابتة: توزيع أقسام الحبكة، وإقامة التوازن بين الوصف والحوار والسرد، وتنظيم المتواليات القصصية من خلال التكرار أو التناوب أو التضاد، الخ.. ولكن هذه العناصر لا تكفي وحدها لخلق عمل قصصي متماسك بل تحتاج الرواية إلى شبكة علاقات داخلية وخارجية، صريحة أو ضمنية، تقوم بين الكاتب والقارئ المحتمل، وبين الراوي والمروي له.

هذه العلاقات بين الأطراف تتمّ من خلال كيفيةٍ صريحة، ما زالت آثارُها قائمة في الحكاية الشفهية. وقد نقل الكاتب الكندي جان مرسيل J. Marcel كيفية عقد اتّفاق القصّ بين راوي الحكاية الشفهية والجمهور في بعض أنحاء السودان على الشكل التالي:

- الراوي: «أريد أن أروي لكم حكاية.
- الجمهور: نمون (تعني: طبعًا)
- الراوي: ليس كلّ ما فيها صحيحًا
- الجمهور: نمون
- الراوي: ليس كلّ ما فيها كذبًا
- الجمهور: نمون

بعد هذا الحوار يبدأ الراوي الحكاية ويصغي الجمهور».

كلّ حكاية، إذًا، تفترض اتفاقًا بين طرفين على بنود معينة، تبدأ بتعيين الراوي والمروي له وتنتهي بعلاقة الحكاية بالحقيقة. ولا تجري الحكايات كلّها وفق هذا العَقد الصريح ولكنها كلّها تفترض شيئًا منه ولو ضمنًا. وإذا كانت الحكاية المكتوبة لا تملك امكانية الحوار المباشر كالحكاية الشفهية فإنها تعقد اتفاقها مع القارئ ضمنًا من خلال ما يمكن أن نسميه قواعد القراءة الخاصة بكلّ نوع أدبي.

(أنظر: حكاية، راوٍ، سرد).

أَدَبُ السِّيرَة

LIFE WRITING

RÉCIT DE VIE

أدب السيرة هو حياة إنسان، أو بعضٌ منها، مُدوَّنةٌ بقلمه. وهو اقتحام للذات لكشف حركة النفس الباطنية ومستوى وعيها. فوراء كلّ أدب ذاتي اعتقاد بأن الذات مستقلة ولكنها شفافة أمام نظر نفسها. هذا الاعتقاد غني بالنتائج إذا كتبنا الأدب الذاتي كبحث أنتروبولوجي (كما فعل روسّو Rousseau) أو اعتمدناه كوسيلة تحدٍّ للمجتمع تتطلّب جرأة حقيقية (كما في بعض الكتابات النسائية) أو كبوح مريح يعيد الثقة للأفراد الذين يفقدون تدريجًا يقينَهم بهويتهم في عالم اليوم الشديد التبدّل. وقد واجه هذا الأدب الاعتراض والرفض من جانب القراء الأخلاقيين المندّدين بتسامح الكاتب مع نفسه ورضاه عنها.

عرف أدب السيرة أشكالًا مختلفة كاليوميات الحميمة والمذكّرات والرسائل والسيرة الذاتية. فإذا نظرنا من الوجهة الأدبية إلى هذه الأنماط وجدناها تختلف:

أولًا، في نسبة المادي إلى العقلي، أي في نسبة المرئيات والأحداث والأشخاص مقابل الأفكار والمشاعر.

ثانيًا، في التنوّع والسَعة تبعًا للفرص والتجارب التي عرفها الكاتب ولمستوى اهتمامه وفكره.

ثالثًا، في مقدار توافر العوامل الأخلاقية فيها، كقوة الذاكرة وأمانتها وصدق الكاتب وتوازنه وصراحته في الكشف عن مكنوناته وأفكاره.

رابعًا، في المستوى الفني الناشئ من اختلاف مهارة الكتّاب في اختيار ألفاظهم وتنسيق موادهم وإقامة العلاقة بين السبب والنتيجة واستخلاص صورة موحّدة لحالات متكرّرة.

هذه الأشكال كلّها، خصوصًا الفنّية منها، تطرح مسألة أساسية هي مسألة الأمانة: هل يعطي المؤلفون صورةً أمينة عن أنفسهم؟ وعمَّ يبحثون حين ينكبّون على ذواتهم؟ للجواب عن هذا السؤال ينبغي أن نتأمل تطوّر النظرة إلى «الأنا الكاتبة» عبر محطات التاريخ الأدبي من الكلاسيكية حيث «الأنا كريهة» كما قال بسكال Pascal، إلى الرومنسية حيث الأنا فريدة (روسو: أجرؤ على الاعتقاد بأني لا أشبه أحدًا)، إلى العصر الحديث حيث بلغ تفكّكُ الأنا حدودَ الشك بوجودها. وهذه الحال الأخيرة اليائسة في الظاهر ولّدت الشعور بالعَبث الذي ولّد بدوره فلسفةَ الالتزام (سارتر Sartre، كامو Camus). وقد رفضت هذه الفلسفة النتائج السلبية للعبث الأدبي، وسعت إلى تحقيق الذات من خلال الفعل: صار وجود الفرد يتطلب منه أن ينفي ذاته ويؤكّدها في الوقت نفسه وفاقًا لعبارة سارتر: «أنا ما لستُ أنا،

ولستُ ما هو أنا».

(أنظر: اعترافات، سيرة ذاتية، صورة ذاتية، مذكرات، يوميات).

أَدَبِيَّة LITERARINES - *LITTÉRARITÉ*

دخل هذا المصطلح دائرة النقد البنيوي في السبعينات من القرن العشرين كجواب عن السؤال التقليدي: ما الأدب؟ وكان رومان ياكوبسون R.Jakobson قد سبق إلى استخدامه، ولكن في اللغة الروسية، لتعيين ما يميز الأدب: «ليس غرض الشعرية هو الأثر الأدبي ولا الأدب بل الأدبية، أي ما يجعل النصّ نصّاً أدبيًا». فالشعرية نظرية تطرح المبادئ التي تنطبق على الآثار الأدبية القائمة والممكنة وتتطلّع إلى العامّ، ولكنها لا تتوخّى العام على مستوى الحكاية والتجربة بل على مستوى الأصناف المنطقية واللسانية. وقد استعار النقّاد جملة ياكوبسون وطبقوها في حقول محددة. استعارها تودوروف Todorov للخطاب الأدبي: ليس غرض النشاط البنيوي هو الأثر الأدبي بالتحديد بل غرضه اكتشاف مميزات الخطاب المسمى بالخطاب الأدبي. واستعارها لامرت Lämmert للخطاب السردي: ليست المسألة الأولى والأساسية هي وصف أشكال السرد كما تمثّلت ماديًا في التاريخ بل اكتشاف المعايير التي يمكن بموجبها اعتبار الأثر الأدبي أثرًا سرديًا.

بحث النقاد عن الأدبية مستعينين بمناهج اللسانية، وكان مما وجدوه: الخاتمة وغياب المرجع وكثافة التضمينات، إلى جانب المميزات الأسلوبية ذات الصلة بتركيب الجملة. ولكن تيار ما بعد البنيوية Poststructuralisme وسيمياء السّرد شكّكا بهذه النتائج معتبرَيْن أن بعضها غير ضروري للأدب وبعضها الآخر غير محصور بالأدب وأنها كلّها عرضة لتأثير العامل التاريخي الاجتماعي، وانتهيا إلى أن الأدبية لا قوام لها كمبدأ بل كتضمين اجتماعي ثقافي متبدّل بتبدّل الزمان والمكان.

(أنظر: خطاب، شعرية، نقد).

ارْتِبَاط SYLLEPSIS - *SYLLEPSE*

هو ربط الحكايات انطلاقًا من قرابة بينها، مكانية أو تيمية أو غيرهما. فالارتباط الجغرافي يجمع بين كتب الرحلات الغنية بالنوادر، والارتباط التيمي (علاقات التشابه أو التناقض في الموضوع) في الروايات التقليدية ذات الأَدراج يبرّر إقحام القصص الفرعية المختلفة (أي الأَدراج) في مَتْن الرواية. والارتباط التكراري، أي تكرار بعض الحوادث بصورة متشابهة، يسمح بتلخيصها في عرض واحد في السرد.

يدخل هذا النوع الأخير (تكرار الحدث) في باب الترتيب، لأن توليف الحوادث «المتشابهة» يلغي تواليها في زمن السرد، كما يدخل في باب السرعة لأنه يلغي المدد

الفاصلة بين حادث وآخر من هذه الحوادث «المتشابهة».

(أنظر: تردّد، تكرار الحدث، تيمة).

إرْهاص ADVANCE MENTION

AMORCE

إشارة لا يكتمل معناها إلّا لاحقًا في النصّ. عرف الأدب الإرهاص منذ زمن طويل واستخدمه عنصرًا من عناصر التقديم (مثلًا: مرور إحدى الشخصيات في بداية القصة مع أن دورها يأتي في أواخر القصة). والإرهاص «بذرة» لا تلفت النظر غالبًا إلا بعد أن تنمو وتنضج، ولكنّ «روح كلّ وظيفة قصصية هي بذرتها، هي العنصر الذي يبذره السّرد لينضج فيما بعد» (رولان بارت R. Barthes).

ولا بد في الإرهاص من حسبان كِفاية القارئ المحتملة. وهذه الكفاية، المتولّدة من قراءة القصص، تتيح له اكتشاف نظام السّرد عمومًا ونظام السّرد في كلّ نوع قصصي وفي كلّ قصة وتسعفه في اكتشاف البذور لحظة ظهورها. والكاتب يستند إلى هذه الكفاية لتقديم الشخصيات وتبرير الأحداث، وقد يستند إليها أحيانًا ليخدع القارئ بتمرير إرهاصات مزيّفة.

في رواية «الرغيف» لتوفيق يوسف عواد تسأل زينة أخاها الصغير طام عما إذا كان يحب سامي عاصم فيجيبها: «كثيرًا، كثيرًا. لماذا لا يهرب من السجن؟ أنا لو كنت محله لهربت» (ص ٨٣). بعد سبع صفحات يصوّر الراوي السجينَ متقلبًا بين الاستسلام للسجن والثورة عليه: «ويثور أحيانًا أخرى فيقوم متمشيًا، لاعنًا، كافرًا، يودّ لو يهجم على رئيس الحراس ويمسكه من كتفيه» (ص ٩٠). بعد أربع صفحات يدخل أحد الضباط غرفة المحقّق ويهمس في أذنه خبرًا فيوجه المحقّق الكلام للسجين سامي: «أتعلم ماذا أخبرني الضابط الآن؟ لقد حاول أحد السجناء الهرب فأطلقوا عليه النار وقتلوه». فيجيبه سامي: «الهرب من الظلم ليس عيبًا» (ص ٩٤). بعد أربع عشرة صفحة نعرف من حوار الناس أمام السجن أنّ حارسًا وسجينًا قد فرّا معًا (ص ١١٦). بعد ثلاث صفحات يطل شاب ويهمس: «سامي عاصم! الذي هرب مع رئيس الحراس اسمه سامي عاصم» (ص ١١٩).

(أنظر: خديعة).

استِباق PROLEPSIS - *PROLEPSE*

هو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكرِ حدثٍ لم يحنْ وقتُه بعد. والاستباق شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلّم، ولا سيما في كتب السِّيَر والرحلات حيث الكاتب والراوي والبطل أدوار ثلاثة يمثلها فرد واحد. وهذا الاختلاط في الأدوار يؤدّي إلى تداخلها وبالتالي إلى تداخل أزمانها. ويتّخذ الاستباق أحيانًا شكل حلم كاشف للغيب

أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعًا ما بشأن المستقبل. والاستباق أنواع مختلفة باختلاف موقع الحدث المستبق في زمن السرد الأولي، أي زمن حكاية الراوي الأساسية.

«جلست على أحد المجالس في الجنينة أنتظر، وما كان موعد وصول القطار بعيدًا. طُردتُ من النزل، نعم. وقد وصل الخبر في اليوم التالي إلى جريدة بيروت فنشرته بشيء من المبالغة، فتناقلته بعدئذ الجرائد في الوطن والمهجر، وجسّمته ليليق بالمطالعة، فقالت إني ضربت الحاجب فشججت رأسه! [..] جلست في الجنينة أنتظر الفرج من عالم الغيب..» (أمين الريحاني: قلب لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠، ص ١٧٠).

(أنظر: استباق تام، استباق جزئي، استباق خارجي، استباق داخلي، استباق مختلط، استرجاع، ترتيب).

COMPLETE PROLEPSIS اسْتِبَاق تَامّ

PROLEPSE COMPLÈTE

هو الذي يمتدّ داخل زمن السرد إلى الخاتمة (بالنسبة إلى الاستباق الداخلي) ومن نهاية زمن السرد إلى زمن الكتابة (بالنسبة إلى الاستباق الخارجي) ومن داخل زمن السرد إلى زمن الكتابة (بالنسبة إلى الاستباق المختلط).

«ثم جاء يودّعنا وهو يحمل غصنًا من الأرْز قدّمه لي قائلًا: بَرَكة الأرْز ترافقكم دائمًا. وقد كان لعمله هذا وقع جميل في نفسي دام ذكره طويلًا. وإني أذكره اليوم، بعد ثلاثين سنة، بمثل ما تقبلتُه يومئذ من الامتنان والاعجاب» (أمين الريحاني، قلب لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠، ص ١٧٩)

(أنظر: استباق، استباق جزئي، استباق خارجي، استباق داخلي، استرجاع تام، ترتيب).

PARTIAL PROLEPSIS اسْتِبَاق جُزْئيّ

PROLEPSE PARTIELLE

هو الذي يتناول حدثًا محددًا في الزمن واقعًا داخل السرد الأولي (استباق جزئي داخلي) أو خارج هذا السرد (استباق جزئي خارجي)، أو يكون قسم منه داخل السرد الأولي والباقي خارجه (استباق جزئي مختلط). وهذا الاستباق الجزئي هو الغالب في الاستباق، وهو يبدأ وينتهي بعبارات صريحة تعلن بدايته كما تعلن نهايته.

(أنظر: استباق تام، استباق خارجي، استباق داخلي، استرجاع جزئي، ترتيب).

EXTERNAL PROLEPSIS اسْتِبَاق خارِجيّ

PROLEPSE EXTERNE

هو الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية. يبدأ بعد الخاتمة ويمتدّ بعدها لكشف مآل بعض

المواقف والأحداث المهمة والوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهاياتها (استباق خارجي جزئي). وقد يمتدّ إلى حاضر الكاتب، أي إلى زمن كتابة الرواية (استباق خارجي تام)، فيكون عندئذ شهادة على عمق الذكرى تؤكد صحّة الأحداث المرويّة وتربط الماضي بالحاضر، والبطل بالكاتب، وتكون ذات طبيعتين: زمنية متعلّقة بالأحداث وصوتية متعلّقة بالشخصيات.

(أنظر: استباق، استباق تام، استباق جزئي، استباق داخلي، استباق مختلط، استرجاع خارجي، ترتيب).

اسْتِبَاق داخِليّ INTERNAL PROLEPSIS
PROLEPSE INTERNE

هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني. وظيفته تختلف باختلاف أنواعه. أما خطره فيكْمن في الازدواجية التي يمكن أن تحصل بين السرد الأوّليّ والسرد الاستباقي: كيف يتعامل السرد الأوليّ مع الحدث المستبَق عندما يبلغ أوانَه ومكانه، أيكرِّر سردَه أم يختصره أم يحذفه؟

والاستباق الداخلي نوعان:

١ - الاستباق الداخلي غير المنتمي إلى الحكاية Prolepse interne hétérodiégétique يسميه البعض «براني الحكي»، وهو الاستباق الذي يروي حدثًا واقعًا ضمن زمن السرد الأوليّ ولكنه خارج عن موضوع الحكاية. ليس في هذا النوع احتمال للازدواجية.

٢ - الاستباق الداخلي المنتمي إلى الحكاية Prolepse interne homodiégétique يسميه البعض «جواني الحكي»، وهو الاستباق الذي يتناول حدثًا واقعًا ضمن زمن السرد الأولي وضمن موضوع الحكاية. وهو نوعان: تكميلي ومكرّر.

٢-١ = الاستباق الداخلي المنتمي إلى الحكاية التكميلي complétive وهو الذي يسدّ، مسبقًا، نقصًا سيحصل في السرّد الأوّليّ. إنه تعويض عن حذف لاحق. فوجوده يكمل السّرد.

٢-٢ = الاستباق الداخلي المنتمي إلى الحكاية المكرّر répétitive (أو الإِخْطار annonce) وهو الذي يكرّر مسبقًا، وإلى حدٍّ ما، مقطعًا سرديًا لاحقًا. ويأتي هذا الاستباق عمومًا بصورة إشارات قصيرة تنبّه إلى حدث سيتناوله السرّد لاحقًا وبالتفصيل. الصيغة التقليدية لهذا الإخطار هي «سنحدثك عنه فيما بعد»، «سترى ذلك في حينه»، الخ... ولا يخفى دور هذه التنبيهات في ما يسميه رولان بارت R. Barthes «جَدْل ضفائر الحكاية». فهي تولّد في نفس القارئ شعورًا بالانتظار، يقصر أو يطول. ويجدر بالقارئ ألا يخلط بين هذه التنبيهات الصريحة والإرهاص.

(أنظر: إرهاص، استباق، استباق تام، استباق جزئي، استباق خارجي، استباق مختلط، استرجاع داخلي، ترتيب).

اسْتِبَاق مُخْتَلِط MIXED PROLEPSIS
PROLEPSE MIXTE

هو ذاك الذي يتّصل فيه الاستباق الداخلي بالخارجي فيكون قسمٌ منه داخليًا والقسمُ الآخر خارجيًا، أي يتجاوز خاتمةَ الرواية ويتعدّى الحدثَ الرئيسي الذي تتكوّن منه الحكاية. ويمكن للاستباق المختلط أن يكون جزئيًا أو تامًا.

(أنظر: استباق، استباق خارجي، استباق داخلي، استرجاع مختلط، ترتيب).

اسْتِرْجاع ANALEPSIS - ANALEPSE

مخالفة لسير السّرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق. وهذه المخالفة لخط الزمن تولّد داخلَ الرواية نوعًا من الحكاية الثانوية. ولا شيء يمنع أن تتضمّن الحكايةُ الثانوية بدورها استرجاعًا، أي حكايةً فرعية داخلَ الحكايةِ الثانوية. يمكن أن يكون الاسترجاعُ موضوعيًا objective (مؤكّدًا) أو ذاتيًا subjective (غير مؤكد). أما وظيفته فهي غالبًا تفسيرية: تسليط الضوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصية في الماضي، أو ما وقع لها خلال غيابها عن السّرد. والاسترجاع أنواع: خارجي وداخلي ومختلط وجزئي وتام.

«غمغم زيدان في أسى، وأغمض عينيه، وراح يقصّ بصوت خافت:

- هذه خمسٌ وعشرون سنة. كنا في الدوار. كان عرشنا كبيرًا. كنا نسكن أرضًا خصبة غنّاء. قُتل في دوارنا - قايد-، لا أذكر بالضبط سببَ موته، هل كان سياسيًا أم لا. خرج العسكر. خرب كلّ الدوار. تشردنا هنا وهناك. كان عمري ثماني عشرة سنة. وكانت أمكَ مريم، مسكينة ابنة عمي تكبرني بعدة سنوات. هربتُ واياها إلى الغابة. لبثنا شهرًا ثم ألقي القبض عليّ وجُنّدتُ للخدمة العسكرية.. أنت يا اللاز.. أنت يا اللاز. أمك مريم ابنة عمي، وأنت يا اللاز..

- عمي زيدان، أنت أبي؟ أنت.. أنت.. عندي أب اذن!» (الطاهر وطار: اللاز، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ص ٦٥)

(أنظر: استباق، استرجاع تام، استرجاع جزئي، استرجاع خارجي، استرجاع داخلي، استرجاع مختلط، ترتيب).

اسْتِرْجاع تامّ COMPLETE ANALEPSIS
ANALEPSE COMPLÈTE

هو ذاك الذي يتصل آخره ببداية الحكاية من دون تقطُّع. وهذا النوع، الذي ارتبط بتقنية كتابة الرواية بدءًا من وسطها، يرمي إلى استعادة الجزء الساقط من الحكاية،

الذي يشكل عمومًا جزءًا مهمًا منها، أو الجزء الأساسي، كما في رواية «موت إيفان ايليتش La mort d'Ivan Illitch»، أو رواية «سر الراهبة» لبيار روفايل، أو في أقصوصة «الجبار» لنجيب محفوظ حيث يأخذ السرد الأوّليّ شكل الخاتمة المسبقة.

(أنظر: استباق، استرجاع، استرجاع جزئي، استرجاع خارجي، استرجاع داخلي، استرجاع مختلط، ترتيب).

اسْتِرْجاع جُزْئيّ PARTIAL ANALEPSIS ANALEPSE PARTIELLE

هو ذاك الذي ينتهي بالحذف فلا يلتحم بالسّرد الأوّليّ. وهذا الاسترجاع يغطّي جزءًا محدودًا من الماضي، معزولًا ومنقطعًا عمّا حوله. أما وظيفته فهي تقديم معلومات محدَّدة ضرورية لفهم الأحداث.

(أنظر: استباق، استرجاع، استرجاع تام، استرجاع خارجي، استرجاع داخلي، استرجاع مختلط، ترتيب).

اسْتِرْجاع خارِجيّ EXTERNAL ANALEPSIS ANALEPSE EXTERNE

هو ذاك الذي يستعيد أحداثًا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية. حكاية جرح عوليس في الأوديسة هي سابقة لحكاية هذه الملحمة، فاسترجاعها هو إذَن استرجاع خارجي. فالتعريف بشخصية جديدة يمكن أن يتم بذكر حدث من ماضيها سابق زمنيًا لبداية الرواية. العودة إلى هذا الحدث هي استرجاع خارجي لأن زمن الحدث خارج زمن الرواية.

«دخلنا بيت شباب وطفنا في معاملها وبيوت صناعاتها بسلام وأمان، تخللها حادث غير جديد بالذكر لولا الاشارة الشيطانية فيه. فقد اجتمع حولنا زمرة من الأولاد، وسمع الأخ حنا أحدهم يقول لرفيقه: هذا الذي حرمه المطران. فهمس الكلمة في أذني وهو يستعجلني في الخروج من الضيعة.

إن من الواجب عليّ الآن أن أحيط القارئ علمًا بخبر الحرم، (يلي ذلك حكاية الحرم). وبينما نحن في تلك الحلقة من المتجمعين..» (أمين الريحاني: قلب لبنان، ص ١٠٣).

حكاية الحرم سبقت بداية الرحلة بسنتين، فالعودة إليها هي استرجاع خارجي. وهي لا تلتحم ببداية الحكاية الرئيسية فهي إذًا استرجاع جزئي. وموضوعها مختلف عن موضوع الرحلة، (الصلة الوحيدة بموضوع الرحلة هي تفسير سبب تجمع الأولاد حول الرحالة)، فهي إذن استرجاع خارجي جزئي لا ينتمي إلى الحكاية.

(أنظر: استباق، استرجاع، استرجاع تام، استرجاع جزئي، استرجاع داخلي، استرجاع مختلط، ترتيب).

اسْتِرْجاع داخلِيّ INTERNAL ANALEPSIS

ANALEPSE INTERNE

هو الذي يستعيد أحداثًا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها. وهو الصيغة المضادّة للاسترجاع الخارجي. وهو أنواع:

١ - الاسترجاع الداخلي غير المنتمي إلى الحكاية Hétérodiégétique: يسميه البعض «براني الحكي»، وهو ذاك الذي لا يشكل موضوعه جزءًا من موضوع الحكاية. كأن يعرّف الراوي بشخصية جديدة من خلال استرجاع أحداث من ماضيها وقعت بعد بداية الرواية ولكن لا علاقة لها بالحكاية الرئيسية، أو يسلّط الضوء على شخصية عرفناها في بداية الرواية ثم غابت عنا ليكشف لنا نشاطها وقت غيابها. ففي الحالين تكون الأحداث المسترجَعَة من ضمن زمن الحكاية (استرجاع داخلي) ولكنها لا تنتمي إلى الحكاية (يختلف موضوعها عن موضوع الحدث الرئيسي).

٢ - الاسترجاع الداخلي المنتمي إلى الحكاية Homodiégétique: يسميه البعض «جواني الحكي»، وهو ذاك الذي يجانس موضوعه موضوع الحكاية، كأن يتناول حدثًا ماضيًا مرتبطًا بحياة إحدى الشخصيات وفاعلًا في سلوكها الحاضر، أو حدثًا مؤثرًا في الحدث الرئيسي، شرط أن يكون هذا الحدث واقعًا ضمن زمن الحكاية، أي لاحقًا لبدايتها. وهو نوعان: تكميلي ومكرَّر.

٢-١ = الاسترجاع الداخلي التكميلي complétive (أو الإرجاع renvoi): هو الذي يسدّ نقصًا حاصلًا في السرد، إنه تعويض عن حذف سابق. هناك قصص تتبع طريقة الحذف والتعويض، فيكون السّرد فيها متقطعًا، متنقلًا بين الحاضر والماضي. هذا الحذف قد يكون من قبيل الحذف الصرف، أي يتجاهل فترة زمنية بأحداثها، ولكنه قد يكون من قبيل الحذف الجزئي الجانبي الذي لا يغفل فترة زمنية بل جزءًا من أحداثها، أي كتم معلومات paralipse. والكتم كالحذف يعوضه الراوي بالاسترجاع.

قد يتناول الحذف والكتم حدثًا مفردًا، أي حدثًا وقَع مرةً واحدة في زمن الحكاية، وقد يتناول حدثًا مكررًا، أي تكرّر وقوعه في زمن الحكاية. في الحال الأولى يكون الاسترجاع استرجاعًا واحدًا لحدث واحد وفترة زمنية واحدة. أما في الحال الثانية فيكون الاسترجاع استرجاعًا واحدًا لأحداث متشابهة وفترات زمنية متعددة (Analepse itérative).

٢-٢ = الاسترجاع الداخلي المكرر répétitive (أو التذكير rappel): هو إشارات القصة إلى ماضيها. قد تعود القصة على أعقابها عودات قصيرة غالبًا قصدَ التذكير. وهذا التذكير قد يتخذ شكل المقارنة بين الماضي والحاضر، أو بين

موقفين متشابهين ومختلفين في آن واحد، أو شكل معارضة موقف، أو شكل النقد الذاتي الذي يُكسِب الحدثَ الماضي معنى لم يكن له من قبل. هذه هي في الواقع وظيفة التذكير الأساسية. ولا شك في أن هذا المبدأ، مبدأ تأجيل تقديم الدلالة الحقيقية، يأخذ مداه الكامل في آلية اللغز (حللها رولان بارت R. Barthes في كتابه S/Z).

(أنظر: استباق، استرجاع، استرجاع تام، استرجاع جزئي، استرجاع خارجي، استرجاع مختلط، ترتيب، حذف، كتم المعلومة).

اسْتِرْجاع مُخْتَلِط MIXED ANALEPSIS

ANALEPSE MIXTE

هو ذاك الذي يسترجع حدثًا بدأ قبل بداية الحكاية واستمر ليصبح جزءًا منها. فيكون جزءٌ منه خارجيًا والجزء الباقي داخليًا.

(أنظر: استباق، استرجاع، استرجاع تام، استرجاع جزئي، استرجاع خارجي، استرجاع داخلي، ترتيب).

اسْتِقْلال السَّرْد NARRATIVE AUTONOMY

AUTONOMIE DU RÉCIT

أثار النقاد مسألة استقلال السرد في سياق مناقشة العلاقة بين السرد وعالم الواقع. فالرواية، باعتبارها عالمًا من الكلمات، لا تقيم مع الواقع علاقة مباشرة بل غير مباشرة، فهي لا تخضع لقوانين الحدث والإدراك بل لقوانين اللغة والكتابة. هل نستنتج من ذلك غياب العلاقة بين النصّ والواقع، كما ترى كيت همبرغر K. Hamburger أو رولان بارت R. Barthes مثلًا، أم أن العلاقة قائمة في حدودٍ من الضوابط الشديدة؟ في مقالته «مقدمة للتحليل البنيويّ للقصص Introduction à l'analyse structurale des récits» ينبّه بارت من الخلط في القصة بين الكاتب الحقيقي والراوي. ويؤكّد بارت أن وظيفة القصة ليست التمثيل، لأن القصة لا تعرض الواقع ولا تحاكيه ولأن «انفعالنا عند قراءتها ليس ناتجًا من الرؤية (لأننا لا نرى شيئًا في الحقيقة) بل من المعنى، أي من نظام علاقاتٍ أرفع مرتبة يملك انفعالاتِه وآمالَه وأخطارَه وانتصاراته. «لا شيءَ يحدث» في القصة من الناحية المرجعية (الواقعية) الحرفية؛ ما يحدث هو اللغة وحدها، هو مغامرة اللغة».

هذا الموقف الذي يربط العالم الروائي بالراوي دون الكاتب، ويركز اهتمامه في ما يقدّمه النصّ دون سواه، يجد تبريره في أن النظام الواقعي الذي ينتمي إليه الكاتب لا يطابق النظام اللغوي الذي ينتمي إليه الراوي. فالعلاقة بين النظامين هي حالة خاصة من العلاقة بين الكتابة والوضع (situation، أي مجموع الوقائع المعروفة واللازمة لفهم الكلام). ويشرح مارتينيه Martinet حاجة

الروائي إلى الوضع بأن الكلام في الرواية لا يجري بين متكلّم ومخاطب بل بين كاتب وقارئ. فإذا كان المتكلّم قادرًا في أثناء الكلام على التحقّق من امتلاك المخاطب لعناصر التجربة اللازمة لفهم الخطاب، فإن الكاتب يفتقد هذا الامتياز فيعوّضه بإعادة تكوين الوضع بواسطة العرض والوصف. «يخلق الروائيون الأوضاع التي تستطيع فيها شخصياتهم أن تستخدم كلماتٍ مثل: أنا، أنت، هذا الأسبوع. هذه الأوضاع ليست سوى سياقات محقَّقة وبالتالي مجرَّد مصاحباتٍ لغوية».

(أنظر: أقصوصة، نصّ، وضع)

اسْتِلاب ALIENATION - *ALIÉNATION*

انتقل مفهوم الاستلاب من المجال الاقتصادي إلى المجال الاجتماعي والثقافي والسياسي، فصار يترجّح بين الوصف الموضوعي لحال الاستغلال - حال الحرمان بفعل شخص آخر ولمصلحته - وبين تبلور الوعي بشأن هذه الحال. ويصعب تحديد هذا المفهوم بدقة بسبب اختلاف مناهج الوصف (هيغل Hegel، فرويد Freud، ماركس Marx، سارتر Sartre، فانون Fanon) واختلاف مستويات الوعي التي تمتد من الصرخة المتمردة إلى الوعي النظري.

العناصر المشتركة في الاستلاب هي حرمان الإنسان من المشاعر أو الحركات أو الأفعال أو الإنتاج، وامتلاك الآخر له كالأب وربّ العمل والمستعمِر والمعتدي والمسؤول، وانقطاع التواصل بينه وبين الآخرين وحتى بينه وبين ذاته، والهروب من الواقع إلى عالم الوهم، والايمان بحتمية تجاوز الحال الحاضرة وبأن العمل لا يحط بالضرورة من شأن الإنسان وبأن المقاييس يمكن أن تنشأ بشكل حر وبأن التقدم هو نتيجة كفاح فردي و/أو جماعي. والثقة بحتمية التغيير وبضرورة الكفاح هي التي تدفع القوى التي تشعر بالاستلاب إلى الثورة، كحركات الطلاب والعمال والنساء والمثقفين. وللاستلاب في الرواية وجوه متعددة وأحيانًا متداخلة. فالرواية تقدم الصورة أو تقدّم نقيضها: يمكنها أن تصوّر الواقع الاجتماعي أو أن تتوقّف عند الحالات الفردية، ويمكنها أن تتصدّى للتقاليد والعقائد الدينية والسياسية أو أن تدافع عنها، وأن ترفض ميزان القوى الاجتماعي والاقتصادي أو تبرّره، وأن تعارض الأفكار التربوية والعلاقات الأسرية أو تسايرها، الخ..، وهي في كل ذلك تمارس دورًا فاعلًا سواء في تعميق الاستلاب عند القرّاء أو في تشتيت عناصره وإبعاد خطر التفجّر الفردي والاجتماعي.

(أنظر: بطل مضاد، رواية مضادّة، عبث)

اعْتِرافات CONFESSION - *CONFESSIONS*

كتاب يروي فيه صاحبه حياته الحميمة

ليبيّن عظمة الخالق ويساعد على خلاص الآخرين. هذا هو المعنى الذي نجده في اعترافات القديس أوغسطينوس St. Augustin، أو القديسة تريزيا دافيلا Ste T. d'Avila، وحتى في كتابات ماتيو ألمن M. Aleman، الذين يضعون الاعترافات في خدمة الإيمان ومجد الخالق. في الاعترافات الحديثة يسعى الكاتب إلى وعي ذاته ووضعها في مواجهة المؤسسات الاجتماعية ويبحث عن المجد لنفسه: «من أدى عملًا حسنًا أو يبدو له كذلك عليه أن يروي حياته بنفسه، شرط أن يكون شريفًا وأهلًا للثقة. ولكن ينبغي أن لا ننكب على هذا المشروع الجميل إلا بعد أن نتجاوز الأربعين من العمر.» (بنفنيتو سليني: حياة بنفنيتو سليني Vie de Benvenuto Cellini).

بدأت الاعترافات الحديثة مع جان جاك روسو Rousseau الذي يشكل كتابُه «les Confessions» ثورة تنم عن تغيير عميق في مفهوم الأنا لذاتها، وهي اعترافات إنسانية لا دينية، تتوجّه إلى الناس لا إلى الله: «إني أصمّم مشروعًا لم يسبقني إليه أحد، ولن يقلدني فيه أحد. أريد أن أقدّم للناس رجلًا على حقيقته، وهذا الرجل هو أنا. أنا وحدي. أشعر ما بقلبي وأعرف البشر. فأنا لا أشبه أيًّا ممن عرفتهم وأعتقد أني لا أشبه أيّ مخلوق على الأرض. إن لم أكن أفضل منهم فأنا، على الأقل، لست هم. هل أحسنتِ الطبيعةُ أو أساءتْ بكسر القالب الذي صنعتني به، لا يمكن الحكم على ذلك إلا بعد قراءة كتابي.»

اختار روسو عمدًا عنوان كتاب القديس أوغسطينوس ليدل على أنه لا يكتب عملًا خياليًا. ولكن معنى الكلمة تغير، أصبحت الحقيقةُ قائمة في صِدق الكاتب. كذلك كتب شاتوبريان Chateaubriand سيرته لتكون نموذجًا للناس بعد موته. لم يتطلع إلى الله بل إلى الناس، ومنذ ذلك الوقت صارت الاعترافات كتابة إنسانية وثقافية.

أدخلت الاعترافات الحديثة فكرتين جديدتين: الأولى، أن الفرد يفسّره تاريخُه، وخصوصًا طفولته. وهذا ما حوّل أدب السيرة إلى نسخة فردية وواقعية لميثة الأصل أو الطفولة الأصل أو الطفولة الملجأ. فحكاية الطفولة التي كانت تتصدّر السيرة الذاتية، لا سيما الرومنسية، استقلّت بنفسها وتحوّلت، في منتصف القرن التاسع عشر، إلى نوع كتابي فتح الطريق أمام الأبحاث النفسية. أما الفكرة الثانية فهي الطاقة الخصبة التي يشكلها الاستبطان introspection: أنا الوحيد القادر على معرفة نفسي، وما أستكشفه في نفسي يهم الناس. وقد عبّر ميشيل ليريس M. Leiris عن هذا بالقول: «إن التوغل في الخاص إلى النهاية هو الذي يوصلنا إلى العام».

(أنظر: أدب السيرة، سيرة ذاتية، صورة

ذاتية، مذكرات، يوميات).

إفْراد DEFAMILIARIZATION *SINGULARISATION*

هو تمييز الشيء بإعطائه صورةً جديدة، أي بجعله مفردًا. وهذا يكون باستخدام اللفظ الشائع في تركيب جديد يُعيد إليه معناه، وعرض الفكرة في تعبير جديد يُعيد إليها حيويتها، وتقديم الشيء في شكل جديد يخرجه من المألوف.

لو أعرنا انتباهنا إلى لغتنا اليومية لوجدناها، بجُمَلها غير المكتملة وألفاظها الناقصة، تعبّر عن فعلٍ آلي. ففي اللغة اليومية تحلّ أنصاف الكلمات محلّ الكلمات التي تفقد جِدّتها بالتكرار وتتوقف عن الإيحاء، وتتحوّل أسماءُ الأشياء إلى ألفاظٍ فارغةٍ شبيهة برموز علم الجبر، ويستخدم الفرد اللغة آليًا من غير وعي. فتبدأ الآلية بافتراس كلّ شيء: الأشياء والعادات والأفكار والأحاسيس.

اللغة الجبرية تقابل اللغة الفنية؛ الأولى تقوم على الشائع والمجرّد والرمزي وتتطلّب من القارئ التعرّف reconnaissance، والثانية تقوم على الرؤية والمحسوس والإفراد وتتطلّب من القارئ الاكتشاف découverte. لهذا كان المَثَلُ أكثرَ رمزيةً من الحكاية، والحكاية أكثر رمزية من القصيدة. ولهذا كان الإفراد عنصرًا فنيًا مهمًا على كلّ المستويات: الصوت والمعجم والأسلوب والموضوع.

يرى شكلوفسكي Chklovski، وهو أبرز الشكلانيين الروس الذين أثاروا هذه المسألة، أن الإفراد يرافق الصورة غالبًا، لأن وظيفة الصورة ليست تقريب المعنى من الفهم بل تقديم رؤية جديدة للشيء الذي نتكلّم عنه. وأمثلة ذلك كثيرة في المُلح والأحاجي الجنسية حيث الشيء الجنسي يغيب ويحل محلّه وصف أو تعريف غير مسبوق. ويستعين شكلوفسكي بأمثلة على الإفراد من كتابات تولستوي Tolstoï. فتولستوي لا يسمي الشيء باسمه بل يصفه كأنه يراه للمرة الأولى، ويتجنّب التسميات التي تطلق على أجزائه فيستبدل بها تسميات الأجزاء المقابلة في أشياء أخرى، ويلجأ إلى منظور جديد للسّرد فيروي القصة على لسان حصان، مثلًا، ومن وجهة نظره. أما بوشكين Pouchkine فيلجأ إلى العبارات الشعبية كوسيلة إفراد لجذب الانتباه؛ ومثله يفعل الكتّابُ الروس باللغة الفرنسية حين يُقحمون في نصوصهم كلماتٍ روسية.

لجأ الكثير من الكتّاب إلى الإفراد كوسيلة لبناء الشخصية الروائية فوضعوا على لسان الشخصية كلمات أجنبية أو قروية أو أنطقوها بلكنة مميزة أو أدخلوها مكانًا غير مألوف لها وعرضوا ردة فعلها... (أنظر: تسمية)

إِفْشاء المَعْلُومَة PARALEPSIS *PARALEPSE*

مخالفة لصيغة السّرد، متعمَّدة أو عفوية، تقوم على ذكر معلومة كان الأجدر كتمانُها. إنه إفراط في الكشف يحدث، في حالة التبئير الخارجي، إذا كشف الراوي ما في وعي الشخصية؛ وفي حالة التبئير الداخلي، إذا كشف الراوي ما لا يمكن للشخصية أن تعرفه، أو إذا كشف ما في وعي شخصية أخرى.

(أنظر: استباق، تبئير، تحريف، كتم المعلومة)

اقْتِباس ADAPTATION - *ADAPTATION*

هو تعديل يجري على أثر أدبي يتناول اللغةَ أو الشكلَ الفني أو المضمون. فعلى مستوى لغة النصّ يكون الاقتباس بنقل النصّ من لغته إلى لغة أخرى أو بتحويله من لغته القديمة إلى اللغة المتداولة أو بتحويل أسلوبه إلى أسلوب بسيط. ومثل هذا التعديل يسمى ترجمة أو تحديثًا أو تبسيطًا، وقد يجريه المؤلف الأصلي أو أي كاتب آخر.

وعلى مستوى الشكل الفني يجري الاقتباس بنقل الأثر من فن إلى فن آخر. فالرواية تُقتبس للمسرح أو للسينما أو تتحول إلى عمل موسيقي.. وهذا العمل هو المسمى بالاقتباس عند الاطلاق.

والاقتباس يعني أيضًا استعارة المضمون أو البناء العام لإقامة عمل فني من النوع نفسه. ومثل هذه الاستعارة تسمى تقليدًا. فكتّاب المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر قلّدوا كتّاب المسرح الأقدمين من يونان ورومان فاقتبسوا منهم موضوعاتهم وبناء مسرحياتهم. وقد يكتفي المستعير بنقل الفكرة العامة أو بعض الأفكار الجزئية أو طريقة رسم الشخصيات أو الأماكن الخ.. فيسمى الاقتباس تأثرًا.

لعل الصعوبة الكبرى التي يواجهها الاقتباس هي التوفيق بين مقتضيات الأمانة وشروط الفن. فليس الاقتباس في الواقع نقلًا للنصّ بل تحويلًا له من حال لها شروط إلى حال لها شروط أخرى. فالاقتباس السينمائي مثلًا يفرض ثلاثة حدود: الوقت (مما يؤدي إلى حذف أجزاء من الرواية) والوضوح (مما يفرض تفسيرًا واحدًا للرواية) والتمثيل (مما يضعف طاقة الرواية على تحريك الخيال وعلى التحليل النفسي للشخصيات وعلى التعبير الجمالي ويؤدي إلى حذف المقاطع الوصفية والتحليلية). هذه الحدود تبعد النصّ عن الأصل وتشرّع الباب لكلّ الاحتمالات: فهي عند المُخرج المتعجِّل مبرر لتجاوز الرواية، وهي عند الفنّان الخلّاق حافز على البحث الجاد عن معادل فني سينمائي للعناصر الأدبية المحذوفة.

اقْتِصاد السَّرْد NARRATIVE ECONOMY

ÉCONOMIE DU RÉCIT

ينتمي مبدأ الاقتصاد في السرد إلى قانون الاقتصاد العام القائل بتحقيق الغاية بأقل نفقة ممكنة أو بأفضل نتيجة ممكنة. أما ترجمة هذا المبدأ على مستوى الكتابة فهي التعبير بكلمات قليلة عن أفكار كثيرة. ولكن هذا المبدأ لا ينطبق بصورة واحدة على اللغة المحكية واللغة الأدبية، أو على النصّ السردي والنصّ الشعري، بل ترتسم حدودُه ومعاييره بحسب وظيفة اللغة في النصّ: وظيفة تواصل، طلب، تعبير، الخ..

فحين يعرض الكاتب رأيًا شائعًا أو يقدّم وصفًا تقليديًا فإنه لا يفصّل الكلام بل يكتفي بالقليل منه لتذكير القارئ بما يعرف. ولكنْ حين تكون الفكرةُ جديدةً فإن الكلام يطول لربط الفكرة بشبكة الأفكار القريبة منها كي يتوصّل القارئ إلى تصوّرها وفهمها.

وإذا كانت غاية الفنّ هي تقديم الأشياء كتصوّر وليس كتذكّر فإن مبدأ الاقتصاد في الفنّ يخضع لضرورتين متعارضتين: حاجة القارئ إلى التصوّر (الإطناب) وحاجة النصّ إلى الجمال (الإيجاز). لهذا يبني الكاتب اقتصادَ السّرد على ثلاثة معطيات: استغلال الوقائع المشتركة بينه وبين القارئ فلا يحتاج إلى وصفها، واستغلال طاقة القارئ على التخيّل فيكتفي برسم الخطوط العامة، واستغلال قدرة اللغة على التصوير والإيحاء فيعبّر بالصورة بدل الكلام وبالإشارة والتلميح بدل التصريح والتفصيل.

(أنظر: ارتباط، تأليف)

أقْصُوصَة SHORT STORY - *NOUVELLE*

يصعب تقديم تعريف دقيق وجامع للأقصوصة بسبب تنوّع مضامينها وأغراضها وموروثاتها وجمالياتها. ولكن هذا التنوّع لا ينفي وجود سمات مشتركة تسمح بتكوين تعريف عام، وهو أنها نوع سردي قصير ذو موضوع بسيط، قليل الشخصيات، مشدود الخيوط إلى عنصر مركزي واحد (حدث أو لحظة).

هذا التعريف العام يثير عددًا من الملاحظات:

أولًا، إنّ الأقصوصة نوع سردي، كالملحمة والحكاية الخرافية والميثة والرواية، أي تتضمّن حكايةً يرويها راوٍ؛ ولكنّ سمةَ السرد التي طبعت الأقصوصة الكلاسيكية لم تعُدْ سمةً مميِّزة في نتاج القرن العشرين.

ثانيًا، إن الأقصوصة نوع سردي قصير، أي أقصر من الرواية والملحمة، وتشبه الميثة والحكاية الخرافية؛ ولكن هذا التحديد الذي يعتمد المقياس الزمني (الوقت اللازم لقراءتها) أو المكاني (كم تملأ من الصفحات: يحدّدها بعض الدارسين بما يتراوح بين نصف صفحة وأربعين

صفحة)، لا يفلح في التفريق بين الأقصوصة والرواية القصيرة، أو بين الأقصوصة والنادرة، بسبب عدم دقته. فلو نظرنا في تاريخ الأقصوصة الفرنسية مثلًا لوجدنا أن معدّل عددِ الصفحات يختلف من قرن إلى قرن: صفحتان أو ثلاث في القرن الخامس عشر، بين عشر صفحات وخمس وعشرين صفحة في القرن السادس عشر، بين مئة صفحة ومئتي صفحة في القرن السابع عشر (الأقاصيص التاريخية قد تمتد إلى ثلاث مئة أو أربع مئة صفحة).

ثالثًا، إن الخيار الفني القائم على انتقاء الموضوعات البسيطة، والاكتفاء بالقليل من الشخصيات، والحد الأدنى من الوصف، والوقوف عند التفاصيل الضرورية، وتوجيه كلّ خيوط الحدث لتلتقي عند الخاتمة، يقرّب الأقصوصة من المسرحية التي يتّجه فيها الحدث نحو ذروة يتقرر بعدها مصير الشخصيات وبالتالي نهاية الحكاية. ولكن الأقصوصة الحديثة ابتعدت عن الصيغة المسرحية بعدما قلّلت من الاعتماد على حدة التأزم، وسعت إلى إغراق الحدث في الخيال، وتشويش المعنى.

ومن أجل توضيح حدود الأقصوصة يمكن مقارنتها بنوع سردي آخر هو الرواية:

– توافق الأقصوصة الرواية في تعدّد أنواعها: بوليسية، إجتماعية، أسطورية، تاريخية، عاطفية، شعرية، فكاهية، مأساوية، تعليمية، نقدية، الخ..

– أطلقت كلمة أقصوصة على القصة القصيرة التي يكتبها كاتب وعلى الخبر الذي ينقله صحفي. وقد أدت هذه الدلالة المزدوجة إلى ربط الأقصوصة بالحدث الواقعي بل الواقع الفعلي، بينما نجت الرواية من هذا الالتباس.

– تخالف الأقصوصة الرواية في أنها تعرض حكاية حقيقية، بينما الرواية تقدم حكاية وهمية تشبه الحقيقة أحيانًا. وبسبب تصويرها الحقيقة يمكن للأقصوصة بلوغ شريحة واسعة من القرّاء تمتد من القارئ المتنوّر المتطلّب إلى قارئ المجلات العاطفية. وهذا ما يفسّر وجودها في الصحافة اليومية والمجلات الاجتماعية واقتباسها للإذاعة والتلفزة والسينما.

– يمكن للأقصوصة أن تكون جزءًا من كلّ (أي فصلًا من رواية، أو جزءًا من مذكّرات) أو أن تعتمد الأشكالَ المحدودة الحجم (كالرسالة أو القصيدة)، بينما الرواية كيان مكتمل وواسع.

– تكتفي الأقصوصة بعدد محدود من العناصر (الشخصيات والأحداث والمكان والزمن)، فزمنها مكثف في اللحظة، بينما الرواية ممتدة في الزمن.

وبالاجمال، تتميز الأقصوصة بقصرها إذ يمكن قراءتها في جلسة واحدة، وبحبكتها التي تبدأ غالبًا في وسط الحدث، وبعقدتها الواحدة، وبعناصرها القليلة، وشخصياتها المحدودة العدد والجامدة، وبمحافظتها

على وجهة نظر واحدة وموضوع واحد ونبرة واحدة، وميلها الظاهر الى الاقتصاد في التفاصيل.

وقد أوضح ولتر جيمس ميلر W. J. Miller هذه الميزات في دراسة له بعنوان «الأقصوصة كشكل أدبي The short story as a literary form» ومن خلال جدول المقارنة الآتي:

الرواية	العامل	الأقصوصة
- عدة جلسات من القراءة (٥-١٠ ساعات على الأقل)	**الطول**	- جلسة قراءة واحدة (٣-١٢٠ دقيقة)
- تتدرج الأحداث زمنيًا غالبًا.	**الحبكة**	- يمكن أن تتدرّج زمنيًا.
- يمكن أن تبدأ وسط الحدث.		- تبدأ وسط الحدث غالبًا.
- يمكن أن يكون لها عقدة رئيسية مرتبطة بعقد ثانوية، أو عدة عقد.		- ذات عقدة واحدة غالبًا.
- يمكن أن تكون كثيرة العناصر ومتشعبة	**العناصر**	- عناصر قليلة وبسيطة وذات وظيفة محددة
- عدة شخصيات رئيسية ممكنة، كلّها متطورة.	**التشخيص**	- شخصيات قليلة العدد، واحدة منها متطورة غالبًا.
- عدة شخصيات ثانوية ممكنة، وظيفة بعضها الإيهام بالحقيقة.		- شخصيات ثانوية وظيفتها تحريك الوضع المركزي.
- يمكن أن تتبدل وجهة النظر من فصل أو قسم إلى آخر	**وجهة النظر**	- تحافظ أو تبرز وجهة نظر واحدة غالبًا.
- سيولة في الأسلوب وإطناب.	**الأسلوب**	- اقتصاد في الأسلوب.
- يمكن التبسط في التفاصيل.		- الاكتفاء بالتفاصيل اللازمة.
- استخدام الصور من غير ربط.		- الصور تساهم في وحدة الأقصوصة.
- يمكن استخدام الرموز، ويمكن تحويلها إلى نظام رمزي كامل (رواية رمزية)		- اقتصاد في الرموز لتقوية الغموض.
- تغيير متكرر في النبر.	**النبر**	- وحدة النبر تفرضها وحدة الموضوع.
- لكلّ قسم نبرته.		- الغموض في الشكل يتطلب التركيز على أثر واحد.
- يمكن أن تتعد الموضوعات الرئيسية أو الثانوية؛	**الموضوع**	- موضوع واحد غالبًا.
- يمكن عرض فلسفة حياة بكاملها.		

(أنظر: أقصوصة، حبكة، حدث، حكاية، رواية)

إلْصاق COLLAGE - *COLLAGE*

إذا نظرنا إلى المواد التي تملأ جعبة الروائي قبل شروعه في الكتابة وجدنا ركامًا من الوصف والصور والأخبار والوثائق والبطاقات والرسائل والصفحات المسوَّدة بالمذكرات الشخصية والكلام المنقول والملاحظات المختلفة. هذا وسواه يشكّل المادة الأولية التي يتناولها الكاتب فيمزجها، أو يلصق بعضها ببعض، أو يتركها كما هي من دون تنظيم ولا تأليف. هذه الاحتمالات الثلاثة ليست متروكة لخيار الكاتب بل لذوق العصر ومفاهيم الفن السائدة.

وإذا كان خيار الروائيين الكلاسيكيين هو المزج، فإن كتّاب الرواية التراسلية اختاروا الإلصاق فاكتفوا بجمع هذه الرسائل وترتيبها مع المحافظة على صورتها البدائية. وقد لاقى الإلصاقُ إقبالَ الروائيين بعد الحرب العالمية الأولى، في أعقاب التجارب الفنية التي أطلقتها التكعيبية وحركة دادا والسوريالية في الرسم. بدأ الإلصاق تقنيةً فنية هامشية، ولكنّه احتلّ الواجهة الأدبية بعد أن حظي باهتمام السورياليين الذين رأوا فيه وسيلة لبلوغ الحقيقة القائمة ما تحت الشعور. ولفَتَ الإلصاقُ اهتمامَ الرواية الجديدة في فرنسا فاعتمدت جماعةُ تل كل Tel Quel (تيبودو Thibaudeau، ريكاردو Ricardou، سولرز Sollers) بعد عام ١٩٧٠ طريقة شبيهة بالإلصاق تقوم على تقريب مقاطع وجمل غير مكتملة تفصل بينها نقاطُ وَقْف ثلاثٌ أو مساحاتٌ بيضاء أو أرقام.. ولكنّ هذه الفوضى الظاهرة كانت تخفي تحتها قواعد تنظيم غير معلنة.

(أنظر: تأليف، تضمين سردي، تناص)

امْتِداد EXTENSION - *EXTENSION*

هو المدى الزمني لكلّ حدث من الحوادث المتشابهة المتكرّرة التي تكوِّن سلسلة تكرارية، وبالتالي المدى الزمني للوحدة المكوَّنة من توليف هذه الحوادث. فحين نروي حكاية أيام الآحاد من شهور الصيف فقد نقصد بذلك ساعات النهار فقط أو نقصد ساعات اليوم الأربع والعشرين. فتعيين عدد الساعات يحدّد امتداد حكاية الوحدة الزمنية المسماة يوم الأحد. فإذا كانت حكايات أيام الآحاد من فصل الصيف متشابهة متكرّرة فإنها تشكّل سلسلة تكرارية يمكن روايتها مرةً واحدة كحكاية واحدة، أي كوحدة مكوَّنة من توليف كلّ الوحدات ذات الامتداد نفسه.

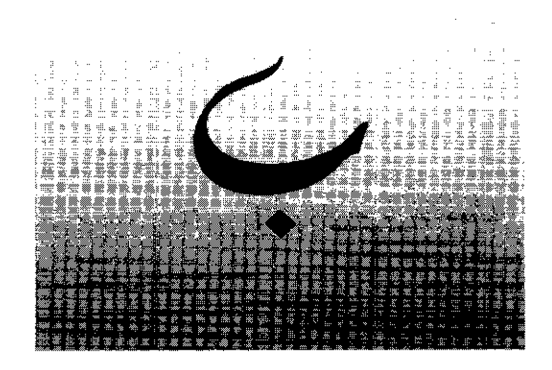
(أنظر: ترتيب، تكرار الحدث، زمن، سعة، مدى)

إنْتاجِيَّة PRODUCTIVITY *PRODUCTIVITÉ*

من مصطلحات جوليا كريستيفا J.

Kristeva التي تؤكّد أن النصّ ليس انتاجًا يتحصّل من جهد المنتِج بل مسرحَ انتاجٍ يلتقي فيه المنتجُ بقارئه. والنصّ، شفهيًا كان أو خطيًا، لا ينقطع عن انتاج اللغة، فهو يفكّك لغةَ الاتصال والتمثيل والتعبير (التي يظنّ المتكلّم أنّه مجرّد مقلّد فيها) ويبني لغة أخرى مختلفة، لا حدود لها - إلا في مجال الاتصال الشائع والخطاب الواقعي - لأن مجالها هو لعبة تركيب الكلام التي لا نهاية لها.

(أنظر: نصّ).



بَحْث QUEST - *QUÊTE*

البحث هو سعي يقوم به البطل لسدّ النقص في الحالة الأوّلية التي هو فيها (البحث عن الحب، أو المال، أو الحكمة، أو المعرفة..). وهذا المفهومُ الوظيفي أساسيٌ في الميثة وفي الحكاية الشعبية (كما وصفها فلاديمير بروب V. Propp). نجد مفهوم البحث في كلّ القصص، ولو بصورة غامضة أحيانًا. وهناك أنواع من القصص مبنية من أولها إلى آخرها على فكرة البحث، وإن اختلفت أشكاله (حرب، ملاحقة، رحلة، تأمل..) أو تنوعت غاياته (إمرأة، كما في الحكايات الخرافية والشعبية، أو لغز، كما في القصص البوليسية). وحين يكون البطل منهمكًا بالبحث عن غرضه، يكون القارئ منشغلًا بالبحث عن معنى ما يقوم به البطل. وتنتظم القصة على مستوى تفسير الأحداث لا على مستوى الأحداث التي تحتاج إلى تفسير، أي على مستوى الأفكار لا على مستوى الأفعال.

هناك نوعان أساسيان من الروايات البوليسية يمكن أن يقدّما توضيحًا كافيًا لمفهوم البحث، هما رواية الأسرار ورواية المغامرات. في رواية الأسرار يقدّم الراوي الحكايةَ منذ الصفحات الأولى، ولكنها حكاية غامضة: جريمة مجهولة الفاعلِ أو المسبباتِ الحقيقية. والبحث فيها يقوم على العودة المكرّرة إلى الوقائع المعروفة للتحقّق ولتصحيح التفاصيل الدقيقة إلى أن تنكشف الحقيقة في النهاية. أما رواية المغامرات فلا تقوم على الأسرار ولا تعود إلى الوقائع، بل تتوالى فيها الأحداث بحيث يكون كلّ حدث سببًا لما يليه، ويكون اهتمام القارئ منصبًا على معرفة النهاية لا على تفسير الأسباب.

ويمكن القول بصورة عامة إن النوع الثاني يمثل النظام الشائع في القصة، بينما النوع الأول أكثر شيوعًا في الشعر (ويمكن أن تختلط عناصر من النوعين في عمل واحد). فالشعر يقوم أساسًا على التوازي والتكرار بينما القصة تقوم على العلاقات السببية والتتابع الزمني.

(أنظر: أقصوصة، برنامج سردي، حكاية، رواية، قصة).

بِدايَة BEGINNING - *DÉBUT*

في الحكايات الشعبية المكتوبة التي حافظت على الطابع الشفهي هناك بداية ونهاية لا تتغيران. صيغةُ البداية هي «كان يا

ما كان في قديم الزمان..»، وصيغةُ النهاية هي «وعاشا في سبات ونبات ورزقا صبيانًا وبناتْ». هاتان الصيغتان ترسمان الحدودَ الفاصلة بين الواقع المعاش والخرافة المروية. أما الرواية فلا صيغة ثابتة لبدايتها ولا لنهايتها، لأنْ لا صيغة ثابتة لِبنْيتها.

أين تبدأ الرواية؟ تصعب الإجابة. فمن النادر أن يبدأ المؤلف روايته بالكلمات الأولى التي يقرأها القارئ. لهذا يمكن الحديث عن بدايات مختلفة: عن بداية الكاتب، وبداية القارئ، وبداية الرواية نفسها. تتنوّع بداية الكاتب، فمن الروائيين من يبدأ بجمع المعلومات الأولية اللازمة لدقة الوصف وصحة التحليل، ومنهم من يبدأ بتخطيط الحبكة ورسم الشخصيات وإعداد المقاطع الوصفية... أما بداية القارئ فواحدة، فهو ينظر إلى الجملة الأولى باعتبارها بداية الرواية، لأنه يتعامل مع النصّ كشيء مادي (صفحة أولى وثانية.. وأخيرة). أما بداية الرواية نفسها، فلها احتمالات لا حصر لها. فيمكن أن تبدأ الرواية:

- بوصف تقليدي للمكان الذي ستجري فيه الأحداث،
- أو بحوار بين شخصيتين أو أكثر،
- أو بكلام للراوي يقدّم فيه نفسَه،
- أو بخاطرة فلسفية مرتبطة بما بَعدها،
- أو بكشف يبيّن الخطرَ الذي يهدّد إحدى الشخصيات،
- أو بحكايةٍ - إطارٍ تروي اكتشافَ الحكاية الأساسية،
- أو بتقديم شخصية تروي حكايةً لجمهور من الناس،
- الخ..

يمكن أن تبدأ الرواية من أي نقطة أو مرحلة من تطوّر الحبكة. والبداية تعكس عمومًا الحالة الأوّلية، أي حالة الشخصية قبل انطلاق الحدث الرئيسي. تبدأ الروايات القديمة بحالة تكون فيها الفضيلة مضطهدة والرذيلة منتصرة (صراع أخلاقي)، وتنتهي بإعادة الاعتبار للفضيلة واندحار الرذيلة. أحيانًا تكون الحالة مستقرة (من نوع: كان البطل يعيش مطمئنًا. فجأة حدث.. الخ). فمن أجل تحريك الحدث ينبغي إدخال حوافز محركة تهدم التوازن القائم. ولكن الرواية في انتقالها من الحالة الأوّلية إلى ما يليها لا تسلك بالضرورة خطّ الزمن المستقيم، بل قد تعود مرارًا إلى ما قبل الحالة الأوّلية وتسترجع أحداثها لتستكملَ رسم صورة الشخصية أو تبرّرَ سلوكها أو تعلّلَ أفعالها.

تشكل بداية الرواية مكانًا استراتيجيًا في النصّ يحدّد طريقة القراءة ويوازن بين مهتمين متنافسين: المعرفة والتشويق. فالْتِزام الروائي ببناء عالم الرواية يدفعه إلى تقديم المعلومات والتفسير والوصف، والتزام الروائي بجذب القارئ إلى عالم

الحكاية وتوريطه في لعبتها يدفعه إلى إخفاء بعض المعلومات والتقليل من التفسير والوصف. لهذا يرتّب الكاتب عناصر السرد منذ البداية ترتيبًا يوازن بين المهمتين، وينثر الإشارات الصحيحة والخادعة ليتوكأ عليها النصّ وينمّيها تدريجًا ويشدّ القارئ إلى المشاركة في تنميتها.

تربط سيمياء السرد (غريماس Greimas) مفهوم البداية بمفهوم الخاتمة، فالبداية مفتوحة لتركيبات كثيرة ممكنة بينما الخاتمة مرتبطة بالاحتمال المحقَّق وحده.

(أنظر: أقصوصة، خاتمة، خديعة، رواية، كتم المعلومة، معرفة)

بَرْنامَج سَرْديّ NARRATIVE PROGRAM

PROGRAMME NARRATIF

يطلَق هذا المصطلح على التغيير الذي يُحْدثه عاملٌ في عامل آخر. وتختلف صورة هذا البرنامج تبعًا لشكل التمثيل (قد يتمثل العاملان بشخصية واحدة أو بشخصيتين منفصلتين) وللعلاقة بموضوع الرغبة (امتلاك أو حرمان).. يمكن للبرنامج السردي أن يكون مزدوجًا إذا أعقب فشل العامل الأول نجاح العامل الثاني. ويمكن أن يكون مثلثًا إذا تكرّر ثلاث مرّات من دون تغيير في طبيعة المهمّة ولكن مع تزايد في صعوبتها.

كذلك يتحوّل البرنامج السردي البسيط إلى برنامج مركّب إذا تطلّب مسبقًا تنفيذ برنامج سردي آخر، كحال القرد الذي يسعى إلى الحصول على الموز فيجد نفسه محتاجًا إلى البحث عن عصا. ويطلق على البرنامج الأول (السعي للحصول على الموز) اسم البرنامج السردي الأساسي (PN de base)، ويطلق على الآخر (البحث عن عصا) اسم البرنامج السردي العملي (PN d'usage)). قد يمتد البرنامج السردي فيشمل القصة بكاملها، إذا كانت مكوّنة من بحث (quête) واحد. وقد تشتمل القصة الواحدة على عدّة برامج سردية متسلسلة (كما في قصص المغامرات حيث كلّ فصل هو بحث عن موضوع رغبة جديد)، أو متضادّة (حيث تصوّر القصة صراعًا بين شخصيتين تتنافسان على موضوع رغبة واحد)، أو متوازية (حين تعرض القصة عدّة شخصيات لكلّ منها سعيها الخاص). والحال أننا لو استطعنا أحيانًا أن نلخّص القصة من خلال برنامج سردي واحد فإن هذا البرنامج السردي لا يكون بسيطًا بل ينطوي اجمالًا على برامج ثانوية تعكس المراحل التي يمر بها كلّ بحث.

يتكوّن كلّ برنامج سردي من أربع مراحل: مرحلتين طرفيتين يتوجّب تحديدهما قبل تقسيم القصة ودرس تطوّرها لأنهما تشكّلان بداية البحث ونهايته، وهما الاستخدام (manipulation) والجزاء (sanction)،

ومرحلتين وسطيتين تحتلان الحجم الأكبر من القصة وهما الكفاية (compétence) والأداء (performance).

فالأداء هو الفعل الحقيقي حين تأخذ عملية التحوّل مجراها، سواء تألفت من برنامج بسيط أو من عدة برامج. والأداء يفترض أن يكون الفاعل قد اكتسب الكفاية اللازمة للتنفيذ، وقوامها: واجب الفعل (devoir-faire)، وإرادة الفعل (vouloir-faire)، ومعرفة الفعل (savoir-faire)، والقدرة على الفعل (pouvoir-faire).

استخدام - كفاية - أداء - جزاء: هذا هو خط البرنامج السردي. وهذا البرنامج هو كلّ لا يتجزأ. أما نجاحه فمرهون بنجاح العاملِ الذاتِ في اكتساب الكفاية المطلوبة. فإذا أظهرت القصّة أن شخصية ما قد انتهت إلى الفشل والخيبة فمعنى ذلك، في أغلب الأحيان، أنها لم تكتسب الكفاية اللازمة لمواجهة ما اعترضها من صعاب.

يشكل الرابط التسلسلي المنطقي بين الكفاية والأداء وحدةً نظْميةً أرفع َيطلَق عليها اسم المجرى السردي (parcours narratif).

(أنظر: أقصوصة، حكاية، سرد، عامل، كفاية، وظيفة).

بَطَل HERO - *HÉROS*

البطل في الملاحم القديمة، اليونانية خصوصًا، هو ثمرة زواج اله أو الهة بأحد بني البشر. وهو بهذا المعنى رمز للتعايش بين القوى الالهية المتفوّقة والقوى البشرية.

وقد ميّز النقد الأدبي بين نوعين من الأبطال، سماهما بروب Propp البطل والبطل الزائف، وسماهما غريماس Greimas البطل والبطل المضادّ.

البطل، في التحليل السيميائي، هو إحدى شخصيتين: ذاتٌ فاعلة مستقلة تسعى إلى تغيير العالم من حولها، أو ذاتٌ منفعلة يصنع منها العالم كائنًا جديدًا أو يدمّر الوجه البهيمي فيها. كلّ أبطال الروايات على اختلاف العصور والمدارس الأدبية ينتمون إلى إحدى هاتين الطبيعتين، وأحيانًا إليهما معًا.

البطل هو العنصر الذي يتتبّعه القارئ ليتمكّن من إعادة كتابة الرواية. فهو يجمع أجزاءها المتباعدة، ويقدّم وجهةَ نظرها ومنظورَها، ويساعد في حل رموزها وكشف قِيَمها الاجتماعية والثقافية.

انتزعت المحاولات الروائية الحديثة من البطل وجهَه الانساني وعزلَته ضمن غُربته الداخلية ونفتْه خارج خطابها وأعادته إلى عالمه الطبيعي: عالم المغامرة والميثة. وهكذا بدأ البطل يتوهّج خارج «الأدب»: في الشريط المصوّر والرواية الشعبية وقصص الخيال العلمي،..

تخلّق البطل في الرواية التقليدية بأخلاق أرستقراطية بينما ظهر البطل المضادّ بأخلاق

بورجوازية. لا عَقْد يقيّد البطل، فهو القيّم الوحيد على أفعاله، بينما يخضع البطل المضادّ لقواعد المجتمع الذي ينتمي إليه. اتّصف البطل بالانفلات والكرم والخيال والذكاء، أما صفات البطل المضادّ فالحذر والطمع والحسابات المتستّرة والمكر. البطل أرستقراطي متحرك قادر على الخروج من طبقته وتمثيل دور الرجل العامي البسيط انسجامًا مع التفكير الرومنسي، بينما البطل المضادّ مقيّد بطبقته الاجتماعية، سواء أكانت عالية أم منخفضة. لقد بقي البطل شخصية أسطورية قادرة على أن تغير نفسها وتغير العالم من حولها، فهو يتحدّر من الميثة ويعيد خلقها بأشكال تناسب العصر الذي هو فيه.

وبعيدًا عما آلت إليه الأرستقراطية كطبقة سياسية، ما تزال صورة البطل الروائي في خيال القارئ المعاصر هي صورة الشخصية الحرة، المعارضة لانحدار الانسان، المتمسّكة بالقيم المثالية. وقد تتمثّل بوجهِ صحفي يخاطر بحياته ليكشف فضيحة سياسية، أو محقّق يواجه تواطؤ رؤسائه في جريمة مالية، أو مُدافع عن البيئة يواجه نفوذ أصحاب المصانع، الخ.. فالرواية في كلّ عصر أدبي تحدّد قوى الشرّ التي ستغالبها، وبالتالي ترسم صور أبطالها.

إن اعتبار البطل مرادفًا للشخصية الرئيسية هو اعتبار خاطئ. فالشخصية الرئيسية تكتسب صفتها من دورها داخل الرواية، أما البطل فيكتسب صفته لا من دوره فقط بل من خصاله أيضًا. فهو عند القارئ إنسان يجسد نظرة هذا القارئ الخيالية إلى ذاته.

يعرّف فيليب هامون Ph. Hamon البطل بأنه بناء عقلي يؤلفه القارئ انطلاقًا من مجموعةِ دَوَالٍ قائمة في النصّ ومتكوّنة من ثلاثة معطيات: معلومات صريحة، واستنتاجات، وأحكام قيمية. ويحدّد هامون ستة عناصر مميِّزة، تتكشّف عند التحليل المباشر للنصّ وتصلح لتعيين شخصية البطل، وهي:

- الوصف المميِّز: وهو تمييز البطل بصفات لا توجد لدى الشخصيات الأخرى في الرواية أو توجد بنسبة أقل: علامة مميِّزة (جرح ناتج عن عمل بطولي)، ماضٍ معروف، لقب، وصف جسدي، وصف نفسي، يلعب دور الشخصية والراوي معًا، يرتبط بعلاقة حب مع الشخصية النسائية الرئيسية (البطلة)، جميل، غني، قوي، شاب، نبيل..

- التوزيع المميِّز: يتعلق بالتشديد الكمي والتكْتي: الحضور في الأوقات الهامة: بداية الفصول ونهايتها أو بداية القصة ونهايتها، القيام بالحوادث الرئيسية،..

- الاستقلال المميِّز: يظهر البطل وحده أو مصحوبًا بأي واحدة من شخصيات الرواية، بينما الآخرون يظهرون برفقة شخصيات لا تتبدل، أو ضمن مجموعة ثابتة. ويعود

السبب إلى أن البطل يملك الحق في المونولوج (وجود منفرد) وفي الحوار (وجود مع آخر)، بينما الشخصيات الأخرى لا تتكلّم إلا من خلال الحوار.

– الوظيفة المميِّزة: هذه الوظيفة يكتسبها البطل من مجمل الحكاية، وهي محصّلة مجموعة من الأفعال التي تمحورت حوله: شخصية تتوسّط في النزاعات، تتمثّل بأفعالها، تخاصم وتنتصر، تتلقّى المعلومات، تتلقّى دعم المساعدين، تعوّض النقص وتسدّ الحاجة.

– التحديد المسبق: يلعب النوع الأدبي أحيانًا دور الشفرة المشتركة بين المرسِل والمرسَل إليه والتي تتعيّن من خلالها الإشارات الدالة على البطل. فاللباس أو أسلوب الكلام أو طريقة الدخول إلى مسرح الأحداث تشكّل أحيانًا علامات دالة على البطل.

– التعليقات الصريحة: قد يتعيّن البطل من خلال التعليقات الصريحة التي تتضمّنها الرواية: فقد توصف الشخصية صراحةً بالبطل أو الخائن، أو يجري التعليق على أفعالها بأنها جيدة أو سيئة،.. هذا الوصف يمكن أن يأتي على لسان الراوي أو أي شخصية أخرى؛ أما مدار التعليقات فهو الكفايات اللغوية والمهنية والاجتماعية.

(أنظر: بطل مضاد، شخصية)

بَطَل مُضادّ ANTIHERO - *ANTIHÉROS*

شخصية تمثّل الدور الرئيسي في الرواية من دون أن تتمتع بالصفات الجسدية أو المعنوية المتفوّقة التي تخلعها الرواية على بطلها عادة. فالكاتب يختار عمدًا شخصيةَ رجل ساذج أو مغفّل أو ضعيف لتمثيل الدور الرئيسي في الرواية، وذلك قصدَ التعبير عن رؤية معيّنة للواقع أو مفهوم محدَّد للعالم. من الأمثلة المعروفة للبطل المضادّ شخصية الساذج في رواية كانديد Candide لفولتير Voltaire، وشخصية شارل بوفاري البورجوازي الضيق الأفق وزوجته السيدة بوفاري التي تغذي ذهنَها بمطالعة القصص الرومنسية في رواية السيدة بوفاري Madame Bovary لفلوبير Flaubert، وشخصية دون كيشوت Don Quichote الذي يتغذى بمطالعة قصص الفروسية في رواية دون كيشوت لسرفانتس Cerventes Saavedra.

يبدو البطل المضادّ في أدب القرن العشرين ضحية مجتمعٍ ذي آلية غريبة وغير مفهومة، لهذا لا يعرف سوى البؤس والوحدة، ولا يعطيه حظه غير السأم (كامو Camus: الغريب L'Etranger؛ كافكا Kafka: القصر le Château، المحاكمة le Procès). وقد استغلت الواقعية الجديدة هذه الصورة لتوجّه النظر إلى مصائر العاطلين عن العمل ولتسلّط الضوء على الفقراء غير القابلين للاستيعاب الاجتماعي بسبب رتابة الحياة اليومية التي تُفقد الناسَ

حماستهم للمغامرة وتجعل كلّ شيء مرسومًا.

وللبطل المضادّ، وهو مضاد لأبطال الملاحم والمسرحيات الكلاسيكية، وجوهٌ مختلفة في الروايات: وجه الفرد السجين خلف استيهامات قراءاته والذي يتصور الحياة من خلال الكتب، ووجه الحالم بمكانة عائلية مفقودة، ووجه البورجوازي الصغير الضيق الأفق، ووجه العصامي العاجز الخ..

ولكن هذه الصورة الانسانية للبطل المضادّ ضاعت في كتابات بعض الروائيين الذين ولّوا ظهورهم للتحليل النفسي وضيّقوا مساحة الحوادث وحرموا الشخصية الروائية هوّيتها الاجتماعية وأغرقوها في الغفلة حين حوّلوا اسمها إلى حرفٍ (حرف K في رواية المحاكمة لكافكا) أو إلى ضميرِ المخاطب (الضمير vous في رواية La Modification لبوتور Butor) أو إلى صوتٍ، بل إلى مجردِ غيابٍ (مسرحية في انتظار غودو En attendant Godot لبكيت Beckett).

يسمح نموذج البطل المضادّ بتقديم وجوه جديدة للحياة البشرية، فالغثيان أو القرف الوجودي، وليد الملل الرومانسي، هو القاسم المشترك بين هؤلاء الأبطال الذين استحقّوا الفشل نتيجة عجزهم عن تحقيق وجودهم.

(أنظر: استلاب، بطل، رواية مضادة، عبث).

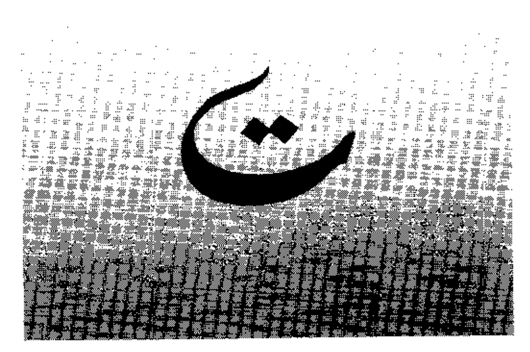
بِنْيَة **STRUCTURE** - ***STRUCTURE***

ظهر هذا المصطلح لدى جان موكاروفسكي Mukarovsky الذي عرّف الأثر الفني بأنه «بنية، أي نظام من العناصر المحقّقة فنيًا والموضوعة في تراتبية معقّدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على بقية العناصر». هناك مفهومان للبنية الأدبية أو الفنية، الأول تقليدي يراها نتاج تخطيط مسبق فيدرس آليات تكوينها، والآخر حديث ينظر إليها كمعطى واقعي فيدرس تركيبها وعناصرها ووظائف هذه العناصر والعلاقة القائمة بينها. والبنية مستويات، فهناك البنى اللغوية التي تدرسها اللسانية، وهناك بنية الأثر الأدبي التي يدرسها النقد ليكشف (في الرواية مثلًا) العلاقة القائمة بين الخطاب والحكاية وبين الخطاب والسرد وبين السرد والحكاية، وهناك بنية النوع التي تدرسها الشعرية لتكشف مجموع العناصر المطّردة في نوع أدب معين وعلاقاتها ووظائفها (الرواية مثلًا بالمقارنة مع الأقصوصة أو مع المذكرات، والرواية البوليسية مثلًا بالمقارنة مع الرواية العاطفية أو رواية الفروسية أو رواية المغامرات).

اعتمدت سيمياء السرد (غريماس Greimas) على أعمال يلمسليف Hjelmslev وعلى قواعد تشومسكي

Chomsky التوليَدية لترسمَ نوعين مِن البنى: البنية العميقة وهي نموذج يختزن كلّ امكانات السرد، والبنية السطحية وهي صورة من هذه الامكانات محقّقة في نصّ سردي.

(أنظر: برنامج سردي، تأليف، ترتيب، تسلسل، تسلل، تضمين سردي، تعليل، تماسك، حبكة، مستوى السرد).



تَأْلِيف COMPOSITION - *COMPOSITION*

كلّ رواية ترسم لنفسها شكلًا فنيًا، سواء تمّ هذا الرسم مسبقًا أو لاحقًا، وسواء تمّ خطيًا أو بقي في خيال الكاتب. وكل رواية تختار ما يناسبها من عناصر البناء القصصي، أي عددًا محدودًا، وتترك ما لا حاجة بها إليه، وهذا الاختيار هو ما يعطيها بناءها الخاص. ولكنّ حرية الروائي في الاختيار مقرونة بقواعد النوع التي تفرض على الروايات جميعًا عناصرَ معينة ثابتة: فلكلّ رواية راوٍ مهما اختلف موقعه وشكله، ولكلّ رواية خطّ زمنيّ تعاقبيّ تتبعه الأحداث مهما بلغ تكسير هذا الخطّ.

كلّ رواية تروي حكايةً، ولكنّ بعض الروايات الجديدة لا يقدّم سوى نُتَف من الحكاية ويترك للقارئ اليَقِظ أن يجمع العناصر ويعيدَ تركيبها. والحكاية حدثٌ تقوم به الشخصية حين تتبدّل الحال الأساسية التي كانت عليها: تسعى لتغيير واقعها فتصادف في طريقها عراقيل وتلاقي ظروفًا مساعِدة فتنجح أو تفشل. هذه هي الخطة العامة للكثير من الروايات. ويطرح الراوي منذ مطلع الرواية أسئلة يأتي الجواب عنها في الخاتمة، ومن مقابلة بداية الرواية وخاتمتها يكتشف القارئ كيفية تغيّر الحال البدائية أو انقلابها.

أن نروي معناه أن نضع نصّاً منظّمًا ترتبط فيه الأحداث بعضها ببعض، وتتلاعب في داخله أقسامُ الزمن المختلفة عن طريق التقديم والتأخير سعيًا وراء تمكين لحمة النصّ. ويختلف تأليف الرواية عن تأليف القصيدة أو المسرحية أو الخطبة بأن نصّ هذه الأنواع الأخيرة قصير نسبيًا، تستوعب ذاكرة المؤلف كلّ أجزائه، فضلًا عن أن المسرحية محكومة بمجموعة من القيود منها الوقتُ المحدود لأحداثها ولتقديمها، وطابعُ الخطاب المباشر الذي تقيمه بين شخصياتها وبينها وبين الجمهور. وهذه القيود تضبط النصّ في مضمونه وأسلوبه واتّساعه وموافقته للذوق العام الخ..

ويختلف تأليف الرواية عن تأليف الأقصوصة بأن هذا الشكل الفني القصير يمنح القارئ شعورًا بالقدرة على تذكّر المعطيات الهامة التي مرّت بها الحكاية وعلى استيعاب النصّ بصورة شاملة، كذلك تتبع الأقصوصة عمومًا مخطّطًا بسيطًا لا تصعب على القارئ متابعتُه مهما استخدمتْ من أساليب التماثل والتدرّج والتوازي والتضاد. أما الرواية فتملك متّسعًا حرًا من الزمن والمكان، وتتقبّل أصناف القيود كما

تتقبّل أقصى التحرر، وقد ترمي القارئ في الضياع بسبب بنائها المتشعب.

وقد ميز ألبير تيبوديه A.Thibaudet ثلاثة أصناف من التأليف الروائي:

- رواية الفعل التي تعرض أزمةً ما والتي يمكن تأليفها وفق قالب الكتابة المسرحية، أي من مقدمة وأزمة وخاتمة، بحيث يحتل كلّ عنصر مكانه داخل نظام متماسك.

- رواية الانفعال التي تعرض شريطَ حياةٍ وتستمد وحدتها من وحدة الشخصية التي تروي حياتها، وهذا هو نموذج الروايات البسيطة والشائعة.

- الرواية الخام التي تصوّر عصرًا من العصور بتعقيداته وتعدّد وجوهه وتعطي الانطباع بتعدّد الزمن وباتّساع إيقاع الحياة الاجتماعية بحيث لا يمكن أن تختزله حياةُ شخصية واحدة. ويتّسم تأليف هذين الصنفين الأخيرين بقدْر واسع من حرية التأليف ومن التراخي على مستويي الزمن والمكان.

(أنظر: بنية، حبكة، سرد، سرد مضاد، عرض)

تَبْئِير FOCALIZATION - *FOCALISATION*

هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصرُ معلوماته. سمي هذا الحصر بالتبئير لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرةِ تحدّد إطار الرؤية وتحصره. والتبئير سمة أساسية من سمات المنظور السردي، لهذا ينبغي تجنّب الخلط بين المنظور والصوت: فالمنظور يجيب عن السؤال: «من يرى؟» أما الصوت فيجيب عن السؤال: «من يتكلّم؟» ولكن التبئير لا ينحصر في إطار النظر، وإن كان النظر هو أهم مصادر التبئير، فقد يكون بالسمع أيضًا. فالمقصود بالتبئير هو حصر معلومات الراوي (وبالتالي القارئ) حول ما يجري في الحكاية. أما أصناف التبئير فثلاثة، تتحصّل من مقارنة معلومات الراوي بمعلومات الشخصية التي يتناولها التبئير. فإذا كان الراوي يعلم أكثر مما تعلم الشخصية كان التبئير غير موجود (أي كان السرد في حالة لا تبئير)، وإذا تساويا في المعرفة كان التبئير داخليًا، وإذا كان الراوي يعلم أقل مما تعلم الشخصية كان التبئير خارجيًا.

نادرة هي الروايات التي تعتمد صنفًا واحدًا من التبئير، لأن التبئير الواحد يضيّع على الرواية الأثر الذي يخلقه الانتقال من تبئير إلى آخر. فالروايات التي تتبنّى التبئير الداخلي الصرف والتي تحصر معرفة الراوي بما تعرفه الشخصية (كما في الحسد La Jalousie لروب غرييه Robbe-Grillet)، لا تختلف عن تلك التي يغيب فيها التبئير، إذا اكتفى الراوي بوصف الحدث من دون بيان أسبابه أو نتائجه، ومن دون كشف مشاعر الشخصيات المشاركة فيه. كذلك يصعب أحيانًا تحديدُ نوع

التبئير، فليس الأمر سهلًا كما يبدو في الظاهر. فالتبئير الخارجي قد يختلط باللا تبئير إذا لم يكن الراوي محتاجًا إلى تجاوز الواقع الظاهر:

«طلب واحد من الرجال من طلال ورندا الابتعاد عن الشجرة الخضراء، فأطاعا، ووقفا على مبعدة يسيرة، يحدقان بذعر إلى الرجال الذين كانوا يوثقون بالشجرة الخضراء رجلًا ذا ثياب ممزّقة ووجهٍ دامٍ، ثم وقفوا قبالته مشدودي القامات، وسدّدوا بنادقهم إليه، وأطلقوا النار عليه دفعة واحدة، فاخترق الرصاص الرجل والشجرة وسقطا معًا إلى الأرض..» (زكريا تامر: دمشق الحرائق، ص ٥٠).

أنظر: تبئير خارجي، تبئير داخلي، تبئير زائف، تبئير مسبق، لا تبئير)

تَبْئير خارِجيّ
EXTERNAL FOCALIZATION

FOCALISATION EXTERNE

هو ذاك الذي تكون بؤرته خارجة عن الشخصية المروي عنها، فلا يعرف الراوي ألا ما يمكن للمراقب أن يدركه: الأفعال والأقوال. التبئير الخارجي يجعل الراوي، وبالتالي القارئ، يعرف أقل مما تعرفه الشخصية التي يروي عنها. فالراوي يقدّم إلينا الشخصية متلبّسة بالحاضر من دون تفسير لأفعالها أو تحليل لمشاعرها وأفكارها أو استرجاع لشيء من ماضيها. وقد ارتبط استخدامه برغبة الكاتب في إثارة التشويق أو خلق اللغز، وقامت تقنيته على كتْم المعلومات المتعلقة بشخصية البطل أو هويته أو أفعاله لإحاطته بالغموض. شاع هذا النوع من التبئير لدى الروائيين المحدثين أصحاب النزعة السلوكية، كما افتتح به عدد من الكتّاب رواياتهم ليقدّموا الشخصية بصورة المجهول ذي الهوية الملتبسة. ولكن التبئير الخارجي لا يرمي فقط إلى خلق اللبس والغموض بل يستخدم لتقديم عرض موضوعي للأحداث، ولرسم الشخصيات من دون آراء مسبقة تؤثر في نظرة القارئ إليها. فهو يقدّم مظهرها وسلوكها والبيئة التي تعيش فيها، وهذا التقديم الخارجي المادي، وإن بدا ناقصًا، قد يسمح للقارئ باستنتاج ما في داخلها وكشف نفسيتها استنادًا إلى معطيات موضوعية.

(أنظر: تبئير، تبئير داخلي، تبئير زائف، تبئير مسبق، لا تبئير)

تَبْئير داخِليّ INTERNAL FOCALIZATION

FOCALISATION INTERNE

يكون التبئير داخليًا إذا انحصر علم الراوي بما تعرفه الشخصية أو تراه أو تسمعه أو تفهمه، فتكون هذه الشخصية مصدر المعرفة الوحيد بما يجري من دون أن توفر الرواية وسيلة أخرى.

يتجسد التبئير الداخلي في الخطاب غير

المباشر الحر ويبلغ حدوده القصوى في المونولوج الداخلي حيث تتحول الشخصية إلى مجرد بؤرة. أما حدوده الدنيا فهي التي رسمها رولان بارت R. Barthes أثناء تعريفه صيغة الخطاب الشخصي، وهي أن يكون بإمكاننا إعادة كتابة مقطع التبئير الداخلي بصيغة المتكلّم من دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير في النصّ يتجاوز تبديل الضمائر.

يكون التبئير الداخلي مثبتًا fixe على شخصية واحدة حين تمرّ معلومات القارئ كلّها عبر منظار شخصية واحدة لا تغيب عن نظره؛ ويكون متبدِّلًا variable حين ينتقل مصدر المعلومات من منظار شخصية إلى منظار شخصية أخرى مع إمكان العودة إلى الشخصية الأولى؛ ويكون متعدّدًا multiple حين يروى الحدث الواحد على لسان عدة شخصيات (شهود، متراسلين،..) كلٌّ بحسب وجهة نظره، كما في الرواية التراسلية والرواية البوليسية.

لا يسمح التبئير الداخلي الثابت بوصف الشخصية المبأرة ولا بتحليل أفكارها. فالراوي لا «يرى» ما في داخل الشخصية المبأرة بل يرى من خلالها. فهو يتلبّس وعي الشخصية بحيث يرى ما هي تراه فقط، أي الشخصيات الأخرى والأشياء. أما القارئ فلا يرى شيئًا بل يتمثل ما ينقله إليه الراوي.

إذا اعتمدت الرواية صيغة السرد بضمير المتكلّم فقد يندمج الراوي بالشخصية فيروي ما يعرفه في الحاضر. وهناك احتمال آخر وهو أن يفصُل الراوي بين دوره كراوٍ ودوره كشخصية. فيقدّم الشخصية بأسلوب محايد، وفي هذه الحال يتحول من التبئير الداخلي إلى غياب التبئير.

(أنظر: تبئير، تبئير خارجي، تبئير زائف، تبئير مسبق، سرد، لا تبئير، مونولوغ داخلي)

تَبْئير زائِف PSEUDO-FOCALIZATION

PSEUDO-FOCALISATION

هو تبئير ظاهري. يبدأ الراوي بالاختباء وراء شخصية تشهد الحدث وتعكسه (تبئير داخلي) ولكنه سرعان ما يخرج عن دوره فيتجاوز ما يمكن للشخصية أن تعرفه (لا تبئير).

(أنظر: تبئير، تبئير خارجي، تبئير داخلي، تبئير مسبق، لا تبئير)

تَبْئير مُسْبَق PREFOCALIZATION

PREFOCALISATION

في الرواية التي تعتمد ضمير المتكلّم يقدّم الراوي معلوماته باعتباره شخصية شاهدة على الأحداث أو مشاركة في صنعها. وهو لذلك مطالَب بأن يبرِّر معرفتَه بالحوادث التي لم يشهدْها ومعرفتَه بأفكار الشخصيات التي لم يسمعْها. فإذا عجز عن التبرير يصبح كلامه نوعًا من إفشاء المعلومات. يمكننا

القول اذًا إنّ السرد بضمير المتكلّم يتعرّض، بسبب اختيار هذا الضمير، إلى تقييد مُسبق لصيغة العرض لا يمكن تجنّبه إلا بالمخالفة أو المداورة المكشوفة. وهذا التقييد هو التبئير المسبق.

(أنظر: تبئير، تبئير خارجي، تبئير داخلي، تبئير زائف، سرد، لا تبئير)

تَبَدُّل السُّرْعَة ANISOCHRONY
ANISOCHRONIE

من الصعب علينا أن نتخيل حكاية لا تتغير سرعتُها، أي أحادية السرعة، مهما بلغ مستوى التفنّن فيها. فالحكاية يمكن أن لا تخالف الزمن ولكن يصعب عليها أن تسير على سرعة ثابتة وتستغني عن تأثير الإيقاع.

(أنظر، سرعة، سرعة ثابتة)

تَجَرُّد ACHRONY - *ACHRONIE*

هناك وقائع في الحكاية تخلو من الإشارة إلى الزمن فيستحيل على القارئ تحديدُ مكانها أو تعيين موقعها داخل ترتيب الأحداث. يغيب التحديد الزمني عمومًا حين لا يرتبط الحدث بحدث آخر، لأن ترابط حدثين يدفع الرواية إلى تعيين موقع كلّ منهما بالنسبة إلى الآخر. كما يغيب في الخطاب التفسيري والتعليق والنقد، حيث ينتقل الكلام من الماضي المحدّد إلى الحاضر المطلق. تُعتبر سيمياء السرد (غريماس Greimas) أن البنى السيميائية العميقة مجرّدة من الزمن بينما بنى الخطاب، وهي بنى سطحية، مرتبطةٌ بالزمن.

(أنظر: زمن).

تَحْدِيد DETERMINATION -
DÉTERMINATION

هو تعيين حدود سلسلة سردية. فللأحداث التي يتناولها السرد الروائي بدايةٌ ونهاية. هذه الحدود قد تكون بلا تعيين واضح: «منذ سنوات لم ألتقِ سعاد»، أو تتعين بصورة عامة: «في فصل الربيع التقيت مرارًا بسعاد»، أو تتعين من خلال حدث آخر، وهذا هو الغالب. ويمكن أن يكون التحديد مبهمًا أو واضحًا. ويمكن أن نضيف إلى الحدود الخارجية (البداية والنهاية) حدودًا داخلية تقسم السلسلة إلى أجزاء.

(أنظر: تخصيص، زمن).

تَحْرِيف ALTERATION - *ALTÉRATION*

مخالفة عابرة لنظام التبئير لا تعرّض النظام للفساد، وهي تشبه النشاز الذي يطرأ على النغم في مقطوعة موسيقية. هناك نوعان ممكنان من التحريف: إفشاء المعلومة paralepse وكتْم المعلومة paralipse.

(أنظر: إفشاء المعلومة، كتم المعلومة)

تَحْقِيق ACTUALIZATION

ACTUALISATION

التحقيق في اللسانية هو العملية التي تنتقل بها الوحدة اللغوية من اللسان إلى الكلام أو من اللغة إلى الخطاب. فالاسم النكرة أصلًا لا يتحقّق كمبتدأ إلّا إذا ارتبط بمعرِّف (أل التعريف أو المضاف إليه، الخ..)، والفعل لا يتحقّق إلّا إذا اتخذ صيغة زمنية وارتبط بفاعل (وبمفعول به واحد أو أكثر إذا كان متعديًا). والتحقيق في الرواية محكوم بالشروط التي يفرضها النوع وبسلسلة الخيارات المتواصلة التي تنتظر الكاتب أو الراوي عند كل نقطة من الخطاب. فاستخدام الراوي لضمير المتكلم خيار يؤدّي إلى استبعاد خيارات أخرى (كاستخدام ضمير الغائب أو المخاطب)، واستخدام التبئير الداخلي خيار يؤدي إلى استبعاد التبئير الخارجي أو اللاتبئير، الخ.. فعند كل مَفْصَل من الحكاية يجد الراوي نفسَه أمام خيارات كثيرة عليه أن ينتقي واحدًا منها، فما يختاره ويعتمده في الرواية يتحقّق والباقي يُهمل.

تَحْلِيل ANALYSIS - *ANALYSE*

يدلّ هذا المصطلح في السيمياء على مجموعة الاجراءات المستخدمة في وصف الموضوع السيميائي. ينظر المحلل إلى موضوعه ككيان ذي معنى، فيقسّمه إلى أجزاء ويكشف العلاقة بينها، ثم يقسم الأجزاء إلى مكوّناتها الصغرى ويبين العلاقة بين هذه الأجزاء ومكوناتها. يقال لهذا التحليل أحيانا الوصف الهابط وهو يقابل الوصف الصاعد الذي يتبعه التلخيص. أصناف التحليل مختلفة بحسب المستوى الذي تجري عليه، كمستوى المضمون أو الخطاب.

(أنظر: تحليل الخطاب، تحليل المضمون)

تَحْليل الخِطاب DISCOURSE ANALYSIS

ANALYSE DE DISCOURS

تطلق هذه التسمية على فرع من علم اللغة مهمته تعيين القواعد التي ترعى إنتاج سلسلة الجمل المبنية. وهو يولي اليوم عنايته لدراسة علاقة المتكلم بإنتاج الخطاب (النطق)، وعلاقة الخطاب بالجماعة التي يتوجه إليها (اللسانية الاجتماعية). ولكن هذا التعريف لا يعكس حقيقة الدراسات التي تجري تحت اسم تحليل الخطاب، ولا يبين الصعوبة التي يجدها الدارس في التمييز بين المقاربات المختلفة للخطاب. فهناك المقاربة التي تستعير مناهج اللسانية وتتناول مادة الخطاب، وهناك المقاربات التي تستعير مناهج علم الاجتماع أو علم النفس وتتناول مضمون الخطاب وسياقاته،

وهناك المقاربة المباشرة التي تربط بين النطق والوضع الاجتماعي وتدرس أصناف الخطاب المستخدمة في قطاع اجتماعي محدد (مدرسة، مقهى، دكان، عيادة طبية) أو تدرس حقول الخطاب (سياسي، علمي). وهذه المقاربة المباشرة هي المقصودة إجمالا باسم تحليل الخطاب. تستفيد المقاربة الأخيرة من كل العلوم المساعدة، فحين تدرس المعاينة الطبية مثلا تنظر في قواعد الحوار (وهذه من اختصاص تحليل المحادثة) وفي تنوع اللهجات (وهذا من اختصاص اللسانية الاجتماعية) وفي أشكال التدليل (وهذه من اختصاص علم البيان) الخ.. ولكنها توظف كل هذه العلوم لمصلحتها وتخضعها لغايتها.

(أنظر: تحليل، تحليل المضمون، خطاب)

تَحْليل المَضْمون CONTENT ANALYSIS
ANALYSE DE CONTENU

المضمون هو أحد المستويين اللذين يتكون منهما النظام السيميائي عند يلمسليف، وهو يجيب عن السؤال («ماذا») الذي يقابل («لماذا»). أما في مجال السرد فالمضمون هو الحكاية. يمكن أن نتناول مضمون النَصّ بمصطلحات نوعية أو إحصائية، ويمكن البحث عن الأفكار الأساسية فيه أو عن صورة الكاتب التي تقدّمها بنية النَصّ. وفي كلّ هذه الحالات يتطلّع الباحث إلى خلق نظام لما يسمى «القراءة بين السطور»، ويسعى إلى وضع القواعد التي تكشف أفكار النَصّ من دون التوقّف عند شكل التعبير عنها. هناك طريقتان رئيسيتان لكشف المعنى الضمني القائم وراء المعنى الظاهر: الأولى تقوم على استخدام الإطار الأوسع للنَصّ (ظروف الإنتاج، والغاية)، والثانية تولي اهتمامها لمعطيات النَصّ باعتبارها مستقلة عن رقابة الكاتب.

(أنظر: تحليل، تحليل الخطاب، نَصّ، حكاية)

تَحْوِيل TRANSFORMATION
TRANSFORMATION

نقول عن جملتين إنهما في حال تحويل إذا اشتركتا في مُسْنَد واحد (prédicat). يقسّم تودوروف Todorov التحويل إلى نوعين: التحويل البسيط simple (أو التخصيص spécification) الذي يقوم على تعديل (أو إضافة) عامل يخصّص المسند (مثاله في اللغة إضافةُ فعل مساعد: فلان **بدأ** يعمل)، والتحويل المركّب complexe (أو الارتكاس réaction) الذي يتميّز بوجود مسند ثانٍ ملتصق بالأول ولا قيام له من دونه (فجملة: «سمير يعتقد أنه قتل الذئب» وجملة «منير يعتقد أن سميرًا قتل الذئب» هما تحويل مركب لجملة

«سمير قتل الذئب»).

أ = التحويلات البسيطة:

- تحويل الصيغة: تعبر عنه اللغة بالأفعال الدالة على القدرة (يقدر) أو الضرورة (يجب). مثاله: يجب أن يقتل سمير الذئب.

- تحويل القصد: تعبر عنه اللغة بالأفعال الدالة على نية الفاعل لا على الفعل: يحاول، يصمم، ينوي.. مثاله: يخطط سمير لقتل الذئب.

- تحويل النتيجة: تعبر عنه اللغة بالأفعال الدالة على انجاز الهدف: نجح في، توصل إلى، حصل على،.. مثاله: تمكن سمير من قتل الذئب.

- تحويل الحال: تعبر عنه اللغة عمومًا بالأسماء أو الأفعال الدالة على الحال: يتردد، أو متردد، يتشوق إلى، .. مثال: يتردد سمير في قتل الذئب.

- تحويل المظهر: تعبّر عنه اللغة بالأفعال الدالة على الاستغراق الزمني أو الدقّة الزمنية أو التكرار أو التأجيل.. مثاله: بدأ سمير بقتل الذئب.

- تحويل الوضع: تعبّر عنه اللغة بما يدلّ على النقيض أو الضدّ، ففعْلُ قتلَ يتحوّل إلى «لم يقتلْ» أو إلى «أحيا». مثاله: لم يقتلْ سمير الذئب.

ب = التحويلات المُركَّبة:

- تحويل الهيئة: تعبّر عنه اللغة بأفعال تصنّعَ، ادّعى، تظاهر، تنكّر، تقنّع،.. التي تقوم على التضادّ بين الظاهر والحقيقة. وفي هذه الحال لا يكون المُسْند في الجملة الأولى محقّقًا. مثاله: «تظاهر سمير بأنه يقتل الذئب».

- تحويل المعرفة: تعبّر عنه اللغة بأفعال لاحظَ، علم، جهل، حزَر.. التي تصف حالاتٍ مختلفةً من المعرفة. مثاله: «عرف منير أن سميرًا قتل الذئب».

- تحويل الوصف: تعبّر عنه اللغة بأفعال دالّة على الكلام مثل قال، حكى، روى،.. مثاله: «أخبر منير أن سميرًا قتل الذئب».

- تحويل الافتراض: تعبّر عنه اللغة بأفعال دالّة على التنبّؤ مثل: توقّع، توجّس، ارتاب،.. وفي هذا التحويل ينتمي فعل الجملة الأولى إلى زمن المستقبل ويعبّر عن حدثٍ لم يحصل. مثاله: «توقّع منير أن سميرًا سيقتل الذئب».

- تحويل الذاتية: تعبّر عنه اللغة بأفعال مثل اعتقد، فكّر، ظنّ، قدّر، تصوّر،.. وإذا كانت التحويلات السابقة تتناول العلاقات بين الخطاب وموضوعه، وبين المعرفة وموضوعها، فإن هذا التحويل وما بعده يتناولان فاعلَ الفعل. فالتحويل لا يغيّر الجملة الأولى بل ينسبها، كرأيٍ، إلى فاعل معين. فحملة «منير يعتقد أن سميرًا قتل الذئب» يمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة، لأن منيرًا يمكن أن يخطئ الظنّ، وهذا يدخلنا في مسألة الراوي ووجهة النظر. بينما جملة «قتل سمير الذئب» يمكن أن لا ينسبها السرد إلى أحد بعينه بل

يتبناها كجزء من نسيجه.

تحويل الوضع: تعبّر اللغة عن هذا التحويل بأفعال مثل كره، نفر، فرح، هزئ،.. وهي أفعال تصف الفاعل لا الفعل الأصلي. وتحويل الوضع، كتحويل الذاتية والمعرفة، شائع في روايات التحليل النفسي. مثاله: «فرح سمير بقتل الذئب» أو «كره منير أن يقتل سمير الذئب».

تعرّف سيمياء السرد (غريماس Greimas) التحويلات بأنها عمليات منطقية تجري على مستوى البنى السيميائية العميقة، وتتمثّل على الصعيد المنطقي الدلالي بالانتقال من حد إلى حد آخر من حدود المربّع السيميائي، وتتمثّل على الصعيد السردي بعمليات التملّك والحرمان بين الفاعل الدالّ على الحال وموضوع الرغبة. وإذا اعتبرنا السرد بمثابة برنامج ينقل الوضع من حال أولية إلى حال نهائية، فإن الخطاب يصبح عندئذ سلسلة من التحويلات.

لا يتحوّل أي وضع إلى حكاية إلا إذا وقع حدث ما أدّى إلى سلسلة من التحويلات. في «ألف ليلة وليلة» كان الملك شهريار يعيش عيشة هادئة إلى أن زاره أخوه ونبّهه إلى سلوك زوجته مع العبد. هذا الحادث المحرِّك أدى إلى سلسلة من التحويلات وفق ترسيمة سردية اكتملت ببلوغ الاستقرار، أي زواج شهريار من شهرزاد، وهي الحال النهائية. هذه الترسيمة السردية ليست بسيطة بل مركبة من برامج سردية متعددة المستويات تسير أيضًا وفق قاعدة التحويل.

(أنظر: برنامج سردي، حبكة، سرد، متوالية)

تَخْصِيص SPECIFICATION

SPÉCIFICATION

«في الصيف الماضي كان سمير يذهب كلّ يوم أحد إلى البحر». تعبّر هذه الجملة عن سلسلة أحداث متشابهة ومتكرّرة. وهذه السلسلة تتحدّد بسِمتَيْن: الأولى هي الحدود الزمنية التعاقبية (بين أواخر شهر حزيران وأواخر شهر أيلول)، والثانية هي تردّد الحدث (مرّة كلّ سبعة أيام). يُطلَق على السِمة الأولى اصطلاح التحديد Détermination (تعيين الحدود الزمنية) ويُطلَق على السِمة الثانية اصطلاح التخصيص Spécification (تعيين عدد المرّات التي تكرّر فيها الحدث ضمن هذه الحدود الزمنية). يمكن أن يكون التخصيص محدّدًا تحديدًا مطلقًا، أي مشارًا إليه بألفاظ واضحة: «كلّ يوم»، «كلّ خميس». ويمكن أن يكون محدّدًا تحديدًا نسبيًا، أي مرتبطًا بعامل آخر ارتباطَ مصاحبةٍ، كما في هذه الجملة: «في أيام الحرّ الشديد من الصيف الماضي كان سمير يذهب إلى البحر». ويمكن أن يكون غير محدّد، أي مشارًا إليه بألفاظ مبهمة مثل:

أحيانًا، غالبًا، في بعض الأيام.. «في الصيف الماضي كان سمير يذهب أحيانًا إلى البحر». كلّ أنواع التخصيص هذه تنتمي إلى التخصيص البسيط. إذا اندمج التخصيص البسيط بتخصيص بسيط آخر، واحد أو أكثر، نشأ تخصيص مركَّب. فالتخصيص البسيط «أيام الخميس» والتخصيص البسيط «أشهر الصيف» يؤلفان التخصيص المركّب «أيام الخميس من أشهر الصيف».

(أنظر: تحديد، تخصيص، تكرار الحدث)

تَدَخُّل الكاتِب AUTHOR'S INTRUSION

INTRUSION D'AUTEUR

في الاصطلاح النقدي أن الكاتب يكتب الرواية، والراوي يرويها. يتوجّه الراوي إلى مروي له من جنسه ومن عالمه، وكلامُه يشكّل نَصّ الرواية. ويتوجّه الكاتب إلى قارئ من جنسه، أي إلى انسان حيّ يفهم لغتَه، وكلامُه يكون خارج نَصّ الرواية (في المقدمة، مثلًا). إذا تكلّم الكاتب داخل الرواية يكون كلامه تدخّلًا في عالم ليس عالمه. وهذا التدخّل يضرّ غالبًا بالرواية لأنه يُخرج القارئ من عالم الراوي ويردّه إلى عالم الكاتب، مما يضعف انفعاله بالتجربة المصوّرة. ويظهر تدخّل الكاتب في الرواية حين ينتقل السرد فجأة من الزمن الماضي (زمن الأحداث) إلى الزمن الحاضر (زمن الكتابة).

لتدخّلِ الكاتب وظيفتان: تنظيم السرد، والتعليق عليه.

يعتبر تنظيم السرد جزءًا من وظيفة الراوي، فهو الذي يتلاعب بالزمن تقديمًا وتأخيرًا، وهو الذي يتلاعب بسرعة السرد فيحكم على بعض الأحداث بالتفاهة فيحذفها (الحذف) وعلى بعضها بالأهمية فيعرضها بحرفيتها (الحوار) أو يقدّمها بشيء من الاختصار (التلخيص) أو ينقلها بشيء من التوسّع (الإطناب Stretch). ولكن الكاتب قد يتولّى صراحةً هذه المهمةَ ويتوجّه إلى القارئ مبرِّرًا له هذا التلاعب. أما تعليق الكاتب على السرد فيأتي بصورة تفسيراتٍ يقدّمها حول الأحداث أو أحكامٍ يُصدرها على سلوك الشخصيات أو آراءٍ يبديها في الموضوعات المُثَارة.

وقد حدّت الرواية الحديثة كثيرًا من تدخّلات الكاتب حين رَوَت الأحداث انطلاقًا من وعي الشخصيات أو حين حوّلت بعض شخصيات الرواية إلى رواة.

(أنظر: ترتيب سرد، كاتب).

تَدْلِيل ARGUMENTATION

ARGUMENTATION

التدليل هو طريقة عرض الأدلّة وترتيبها، وهو تِقْنية كلامية (تتّصل بالخطاب) تسمح للكاتب بأن يعرض قيَمًا يؤمن بها (أو يتصنّع

الإيمان بها) للفوز بتأييد القارئ أو التأثير في مواقفه وأحكامه ومشاعره. وهذه التِقْنية هي نظام مركّب يتقاطع فيه عددٌ من المعارف كعلوم اللسان والمنطق والنفس والبيان.

الفرق بين التدليل والبرهَنَة هو أن البرهنة تنطلق من فرضيات محدّدة دقيقة تتوالى وفق ترتيب مُحْكم تفرضه الضرورة وتهدف إلى إثبات صحة أمر أو احتماله. أما التدليل فيقوم على قوة الحجّة ويهدف إلى الإقناع. ويتوجب على من يقوم بالتدليل أن يستخدم معطيات خارجة عن الخطاب فيسعى إلى كسب تأييد الجمهور من خلال مظهره الأخلاقي (مظهر الصادق والعقلاني) والنفسي (مظهر الشخص المحبّب والعارف بطرق إثارة الانفعالات والمشاعر). وإذا كانت البرهنة مرتبطة بالمجال المعرفي الذي تتناوله فإن التدليل مرتبط بالجمهور المراد إقناعه، لهذا تتنوع وسائل التدليل بتنوع الطبقات الثقافية والاجتماعية التي يتوجّه إليها الكاتب.

ينطلق التدليل من فرضيات أساسية متّفق عليها، وله عندئذ طريقان: الأولى تنطلق من الفرضيات الشائعة للوصول إلى فرضيات جديدة، والثانية معاكسة تختار أسلوب المفاجأة فتعرض الفرضيات الجديدة ثم تبين أنها لا تختلف في الواقع عما هو شائع.

والتدليل تِقْنية معقّدة تتطلّب استخدام مجموعة من الوسائل يتعلّق بعضُها بالخطاب وبعضُها بالجمهور والبعضُ الأخير بالخَصْم.

في وسائل الخطاب يلجأ الكاتب إلى استخدام ضمير المتكلّم ليعطي حجته مسحة حية وشخصية، أو إلى ضمير الغائب بقصد إعطاء الانطباع بغياب الرغبة في التأثير في القارئ. ويلجأ الكاتب إلى ألفاظ تحدّد مدى اطمئنانه أو شكّه إزاء الأفكار التي يعرضها، فيستخدم ألفاظَ التوكيد أمام الأفكار التي توافقه (بلا شك، بالتأكيد، دائمًا، قط، أبدًا،..) وألفاظ التشكيك أمام الأفكار التي لا توافقه (ربما، قد يفعل، محتمل،..)، ويستخدم كلمات محبّبة يكسب بها عطف القارئ واحترامه، ويحرص على تقديم نفسه بأفضل صورة أخلاقية، وعلى إعطاء قصده هدفًا نبيلًا.

في الوسائل الخاصة بالجمهور يحرص الكاتب على الاستهلال بما يأسر انتباه القارئ ويولّد بينهما الودّ، ومثلُ هذا التدليل ينتهي غالبًا بخاتمة تلخّص الحجج وتخاطب العواطف. كما يحرص على اختيار الحجج المناسبة للجمهور من خلال ضرب الأمثال واعتماد التشبيهات والاستعانة بالحكاية.

في الوسائل الخاصة بالخصم يحرص الكاتب على عرض رأي الخصم مجزوءًا وناقصًا وجافًا، بينما يعرض وجهة نظره

بأسلوب واضح متسلسل يستخدم له كلّ عناصر التأثير الجمالي والعقلي. ويستخدم أسلوب الهزء فيذم الخصم في معرض المدح، وأسلوب السخرية التي تفكّه القارئ وتضمن تأييده، ويستشهد بالنصوص الدينية والعقائدية وبأقوال الشخصيات التاريخية فيقيمها مقام الحجّة ويقوي بها موقفه وحظه في الإقناع.

ومن البديهي أن نجد هذه الوسائل مبثوثة بدرجات متفاوتة في الروايات. فتقوى في الروايات التوجيهية والتعليمية وتضعف أو تتستّر بالموضوعية في سواها. أما في الروايات الحديثة فلا يخاطب الكاتب القارئ بالكلام بل بالصور فيضع تدرّج الأحداث محل تدرّج الكلام وصفات الشخصية محل صفات الكاتب ويلبس التدليل لبوسًا مناسبًا لبناء الرواية ورسم الشخصيات.

(أنظر: حبكة، خطاب، سرد وحيد الصوت)

تَرْتِيب ORDER - *ORDRE*

لا يسير الخطاب بموازاة الحكاية ولا يطابق زمنه زمنها مطابقة تامة، لأن الراوي كثيرًا ما يعود إلى الوراء ليروي أحداثًا نسي ذكرَها أو يستبق الزمن فيُطَمْئِن القارئ مسبقًا إلى مآل بعض الأحداث والشخصيات. خروج الخطاب عن خط زمن الحكاية يطرح مسألة مهمة للقصّة هي الترتيب، أي تسلسل زمن الخطاب.

يَفترض ترتيبُ الزمن في القصّة وجودَ حالة مطابقة achronie بين زمن الخطاب وزمن الحكاية، وهي حالة ممكنة نظريًا ولكنها غير معروفة في التطبيق. كما يَفترض وجودَ حالةِ مخالَفَةٍ بين الزمنين anachronie وهي حال شائعة في الرواية على تفاوت. وللمخالَفَة أشكال، منها الاسترجاع analepse (عودة النَصّ إلى ماضيه) والاستباق prolepse (ذكر خبر لم يحنْ وقتُه بعد).

ولكلّ منهما أوضاع مختلفة (تام، جزئي، خارجي، داخلي، مختلط،..) ومدى portée (وهو الفاصل الزمني بين زمن السرد الأوّلي وزمن النَصّ المسترجَع أو المستبَق) وسَعَة amplitude (وهي طول زمن النَصّ المسترجَع أو المستبَق).

تقوم دراسة الترتيب الزمني في الخطاب على إعادة تكوين زمن الحكاية للمقارنة بين تدرّج الأحداث في الزمن الطبيعي (زمن الحكاية) وتدرّجها في الزمن الفني (زمن القصّة). هذه المقارنة تؤدي إلى كشفِ مواطن المخالفة الزمنية والتعرّف إلى وظيفتها الفنية وتقديرِ قيمتها في النَصّ. ويحتاج الدارس إلى معلومات تمكّنه من إعادة ترتيب الحكاية. هذه المعلومات يستقيها من مصدرَيْن: داخلي هو النَصّ نفسه، وخارجي هو كلّ ما يتعلق به النَصّ من معطيات السّيرة وعلم النفس وعلم

الاجتماع والجغرافيا والتاريخ.

يسهل تكوين زمن الحكاية في الروايات التقليدية التي اعتمدت التدرّج التاريخي في السرد ولم تحدْ عنه إلا نادرًا، وإذا فعلت نبّهت القارئَ إلى هذه المخالفة تنبيهًا صريحًا. أما في الروايات الحديثة، وخصوصًا الرواية الجديدة، فإن الأمر بالغُ الصعوبة ويتحوّل إلى مضيعة للوقت في روايات كروايات ألان روب غرييه A. Robbe-Grillet الذي يشوّش علامات الزمن في كتاباته عمْدًا.

(أنظر: استباق، استرجاع، زمن، سعة، مخالفة الزمن، مدى)

تَرْجيع MISE EN ABYME - *MISE EN ABÎME*

هو أن يتضمّن النَصّ جزءًا يرجّع، أي يكرّر، مضمون الكلّ، ويشكّل نوعًا من رجْع الصوت بالصدى أو نوعًا من صورة المرآة المحدّبة التي تختصر فضاء الرواية الواسع في إطار صغير محدود يستوعبه القارئ مباشرة. والغالب في الترجيع الأدبي أن يكون حكاية ثانوية أو مشهدًا أو حلمًا ترويه إحدى الشخصيات ويختصر مضمون الرواية.

والترجيع يفترض وجود علاقة تشابه بين المضمون والضامن، بين الجزء والأثر الفني الكامل، تسمح للأول بأن يعكس البنية الشكلية للثاني. هذه التقنية الروائية قائمة منذ زمن طويل في المسرح. ففي مسرحية هملت Hamlet لشكسبير Shakespeare نقع على مسرحية «مصيدة الفئران» The Mouse-trap التي تشكّل مسرحيةً داخل المسرحية والتي يقدّمها هملت أمام الملك والملكة كمرآة يريان فيها جريمتهما. هذه العودة للأثر الفني على نفسه شاعت في كتابات المذهب الباروخي، واستخدمها أندريه جيد في روايته «مزيِّفو النقد Les Faux-Monnayeurs»، فنَسَب عملَ الراوي إلى إحدى شخصيات الرواية.

يتميز الترجيع بموضوعه وسعته ومداه. فمن حيث الموضوع يمكن أن يكون الترجيع انعكاسًا لخطاب الرواية، وفي هذه الحال يأتي الترجيع تخييليًا fictionnel (يتناول الأبعاد الواقعية للحكاية المروية) أو نَصّيًا textuel (يتناول المظهر الخطي لتنظيم الدوال). ويمكن أن يكون انعكاسًا للجهة الساردة فيها، وفي هذه الحال تعكس الشخصيات فعل الراوي أو فعل القارئ، أو يعكس الراوي فعل الكاتب.

من حيث السعة هناك ثلاثُ صور مختلفة: الترجيع البسيط القائم على التشابه البسيط، والترجيع المتكرّر الذي يقدم ترجيعات متشابهة يتداخل الواحد منها في الذي يليه، والترجيع الخادع الذي ينقلب فيه الضامن إلى مضمون، فيصبح الترجيع هو النَصّ

الأساسي ويتحول نَصّ الرواية إلى ترجيع.

من حيث المدى هناك ثلاثُ صور للترجيع تعكس ثلاثة أشكال للتمايز بين ترتيب الحكاية وترتيب القصّة: الترجيع الاستباقي الذي يعكس الرواية عند بدايتها، الترجيع الاسترجاعي الذي يعكس الرواية عند نهايتها، والترجيع المختلط (الاسترجاعي الاستباقي) الذي يعكس الحكاية في موقعٍ وسط فيسترجع ما فاتَ ويستبق ما لم يحِنْ وقتُه بعد. لهذا يترك الترجيع أثرًا مؤكدًا في زمن الرواية.

يشير جان ريكاردو J. Ricardou إلى وظيفتين أساسيتين للترجيع: الكشْف (المتمثّل بالتكرار والاستباق والاختصار) والمناقضة (المتمثّلة بمحاولة «كسر وحدة القصّة القائمة على الكناية باقحام حكاية قائمة على الاستعارة»). أما دالنباخ Dällenbach فيصف الترجيع بأنه «زيادة وزن» دلالية تتيح للقصّة أن تتخذ من نفسها موضوعًا لها، مما يولد نَصّاً على النَصّ.

يشكّل الترجيع أحد الحوافز المشتركة في الرواية الجديدة. ففي رواية واط Watt، إحدى أوائل روايات بيكيت Beckett، تقف الشخصية أمام لوحة معلقة في الغرفة تختزل كلّ هَمّ الرواية. وفي رواية «تلة الزعرور» لشكيب خوري تستمع الشخصية الرئيسية إلى عظة دينية تختصر وتفسّر، من دون قصد، أزمة لبنان المتفجّرة في الحرب والتي ترويها الرواية من خلال ذكريات هذه الشخصية ومعاناتها.

(أنظر: تضمين سردي، تناوب، مستوى السرد).

تَرَدُّد PREQUENCY - *FRÉQUENCE*

هو العلاقة بين معدّل تكرار الحدث ومعدّل تكرار رواية الحدث. فالحدث يقع وتروى حكايته. وقد يتكرّر وقوعُه مرّات عدّة وتتكرّر روايتُه مرّات عدّة أو تُروى حكايةٌ واحدة تختصر كلّ الوقعات المتشابهة. لهذا يمكن أن نتصور نظامًا من العلاقات الترددية بين الحدث وروايته قائمًا على أربعة احتمالات:

- أن نروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة: سرد إفرادي Singulatif
- أن نروي (كذا) مرة ما حدث (كذا) مرة: سرد إفرادي Singulatif
- أن نروي (كذا) مرة ما حدث مرة واحدة: تكرار السرد Répétitif
- أن نروي مرة واحدة ما حدث (كذا) مرة: تكرار الحدث Itératif

(أنظر: تكرار السرد، تكرار الحدث).

تَسَلْسُل ENCHAINMENT - *ENCHAÎNEMENT*

يقوم التسلسل على وصْل عدّة حكايات، الواحدة بالأخرى، بحيث تبدأ الحكاية الثانية حيث تنتهي الحكاية الأولى. وتتحصّل الوحدة الفنية في التسلسل من

التشابه في بناء الحكايات.

من أمثلة التسلسل المعروفة في التراث العربي ما نجده في كتاب «البخلاء» للجاحظ تحت عنوان: «قصّة أهل البصرة من المسجديين». تبدأ القصّة بمقدّمة تربط حلقاتها: «قال أصحابنا من المسجديين: اجتمع ناس في المسجد مِمّن ينتحل الاقتصادَ في النفقة والتثمير للمال، من أصحاب الجمع والمنع. وقد كان هذا المذهب عندهم كالنسب الذي يجمع على التحابّ وكالحلف الذي يجمع على التناصر. وكانوا إذا التقوا في حلقهم تذاكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارسوه التماسًا للفائدة واستمتاعًا بذكره» ثم يبدأ كلّ شيخ بروايته: قال شيخ منهم [..] فأقبل عليهم شيخ فقال [..] ثم اندفع شيخ منهم فقال [..]...

قصص البخلاء هذه مستقلة الواحدة عن الأخرى ولكنها تتصل فيما بينها بعدد من الروابط، كوحدة الموضوع والعلاقة التي تجمع بين أهل الحلقة والرغبة في الاستفادة والاستمتاع، وهذا كلّه يولّد عند القارئ مسوّغًا لتسلسلها داخل نَصّ سردي واحد.

(أنظر: تضمين سردي، تناوب، سرد).

تَسَلُّل METALEPSIS - *METALEPSE*

مسألة من مسائل الانزلاق بين مستوى سردي وآخر. فالتنقّل بين المستويات السردية يرعاه السرد، لأن السرد هو نقل معلومات من مستوى إلى آخر بواسطة الخطاب. كلّ نقل يجري عن غير طريق السرد هو انتهاك للقواعد. يروي كورتزار Cortazar قصّة رجل قتلتْه إحدى شخصيات الرواية التي كان يقرأها (تسلّل من مستوى الرواية إلى مستوى القارئ، من عالم القصّة وشخصياتها الوهمية إلى عالم القارئ والمؤلف الحقيقيين). ويتوسل ستيرن (Sterne) قارئَ روايتِه مساعدةَ إحدى الشخصيات على دخول السرير (تسلّل من مستوى الكاتب والقارئ إلى مستوى الرواية وشخصياتها).

التسلل هو إذًا تدخل الراوي أو المروي له أو إحدى الشخصيات في مجرى عالم لا ينتمي إليه. يحدث هذا حين يكلّم الراوي القارئ، أو حين يظهر الراوي فجأة في حكاية ليس هو من شخصياتها، أو حين تدعو شخصيات الحكاية الراوي أو القارئ إلى مشاركتها في الحدث. استخدم روائيو القرن التاسع عشر تسلّلَ المؤلف (من نوع: لنتبعِ البطلَ إلى الغرفة ونرَ..) وتسلّل السرد (من نوع: دعهم الآن يستريحون وتعالَ أُريك..).

وظيفة التسلّل السردي هو تشويق القارئ، أو توجيهه، وتسليته، أو خلق الغرابة من خلال هدم الحدود بين الواقع والمتخيل، أو تهديم مبدأ المعقول ومساءلة شفرة العرض.

(أنظر: راوٍ، مستوى السرد)

تَسْمِية ONOMASTICS - *ONOMASTIQUE*

تعتبر سيمياء السرد أن التسمية، تسمية الشخصيات أو الأماكن أو أجزاء الزمن، هي إحدى مكوّنات التصوير الفرعية وأن من شأنها منحَ النَصّ الدرجةَ المرغوبة من تمثيل الواقع عن طريق خلق ظلّ للمرجع الخارجي وإنتاج الأثر الدلالي «للواقع».

ولكنّ مبدأ اعتباطية العلامة الذي دافع عنه سوسور والذي يشكّل أحد المبادئ الأساسية في المذهب البنيوي يُنكر كلّ علاقة ضرورية ووجودية بين الكلمة في اللغة ومرجعها خارج اللغة. ودليل البنيوية على ذلك هو أن الشيء الواحد يتخذ في كلّ لغة تسميةً مختلفة، مما يعني أن العلاقة بين الشيء والكلمة الدالة عليه هي مجرد اصطلاح. هذا المبدأ لا ينطبق على اسم العلم، فالأهل يختارون أسماء أولادهم لمعناها أو لما ترمز إليه أو لشيوعها في زمانهم. كذلك يختار كاتب الرواية اسم الشخصية لشيوعه أو لدلالته على صفة في صاحبه أو لارتباطه بمرجع خارجي، أسطوري أو تاريخي أو أدبي.

تنبّهت الشعرية والسيمياء إلى دور اسم العلم في النَصّ الأدبي. فاعتبر رولان بارت R. Barthes أن اسم العلم وسيلةٌ نقايض بها مجموعةً من الكلمات باسمٍ واحد (اسم العَلَم)، على أساس التسليم بالمساواة بين طرفي المقايضة. لهذا دعا بارت إلى مساءلة اسم العلم جيدًا «لأن اسم العلم هو، إذا أمكن القول، أمير الدوال».

وقد جعل بعض الأنواع السردية (الأقصوصة، الرواية المضحكة، الرواية التعليمية..) التسميةَ جزءًا من وصف الشخصية المعنوي أو الجسدي. فإعطاء الشخصية اسمًا منذ بداية الرواية يسهّل وصفها وبالتالي إدخالها في ذاكرة القارئ. وقد تكون هذه التسمية مسبوقة بلقب يحيطها بالأهمية أو يعيِّن موقعها في محيطها أو تكون اسمًا مجزوءًا أو مصغّرًا يوحي بالألفة أو التحبب. وقد يخشى الكاتب أحيانًا من أن يسيطر الحدث على الشخصية الرئيسية ويمحوها من ذاكرة القارئ بعد انتهاء الرواية فيعمد إلى تمييزها لتصبح نموذجًا انسانيًا، وفي هذه الحال يأخذ اسمها بالتحوّل مع مرور الزمن من العلَمية إلى الجنسية.

(أنظر: تشخيص، مرجع مشترك، معرفة، وصف)

تَشْخِيص CHARACTERIZATION *CARACTÉRISATION*

هو تِقْنية تأليف الشخصية الروائية. يتجاهل جيرار جينيت G.Genette دراسة التشخيص في نظريته النقدية، فالتشخيص في رأيه هو مجرد مؤثّر من المؤثرات ولا يجوز إعطاؤه الامتياز الذي يجعله يتحكّم

بتقسيم الخطاب السردي وبتحليله. وهو يقترح تفكيك هذا الموضوع وإعادته إلى العناصر المكوِّنة له، وإن لم تكن خاصة به، أعني: التسمية والوصف والتبئير ومحاكاة الأقوال ونقل الأفكار، الخ..

إذا عكسنا اتجاه الكلام يمكن القول إن التشخيص هو عملية رسم الشخصية من خلال وصفها وتسميتها وإطلاق الأحكام عليها وتصويرها من الداخل (تصوير نفسي) والخارج (تصوير فردي واجتماعي) الخ.. ويكون التشخيص مباشرًا يتولاه الراوي أو غير مباشر يتكوّن تدريجًا مما تنضحه الحوارات وصورة الأماكن التي تعيش فيها الشخصية أو تتردّد إليها وطبيعة الأفراد الذين ترتبط بهم فضلًا عن وظيفتها وسلوكها وأفعالها وأفكارها..

(أنظر: تسمية، تبئير، شخصية، صوت، محاكاة. وصف)

تَشْوِيق SUSPENSE - *SUSPENSE*

هو حال انتظار أو قلق متولِّدة من الخوف أو الخطر أو الشك. تكون هذه الحال عابرة أو متواصلة إلى نهاية الرواية، مقتصرة على شخصية واحدة أو جوًا عامًا يزداد حدّةً بمقدار ما تتصلّب العقدة ويصعب توقُّع الحل. لهذا يمكن الأخذ بتعريف التشويق الذي قدّمه بِكْسُنْ وَغِنْزْ Beckson & Ganz وهو «الانتظار المفعم بالشكوك إلى نهاية الحبكة». فكاتب الرواية البوليسية يفاجئ القارئ عادة بألغاز (اختفاء شخصية هامة، أو تلفيق أدلّة لإدانة شخص بريء، أو اكتشاف تواطؤ غامض بين المجرم ومسؤول مجهول في الشرطة، الخ..) تُخرجه من طمأنينته وتزرع فيه القلق، ولا ينجلي اللغز إلا في نهاية الرواية.

ليس التشويق سمة الرواية البوليسية وحدها. فالرواية عمومًا تسعى إلى كسب اهتمام القارئ بِدفْعه إلى طرح الأسئلة من دون أن توفّر له فورًا مادةَ الجواب. هذه الأسئلة تنتمي إلى نمطين، سببي (مَن الفاعل؟) وزمني (ماذا سيحصل الآن؟). الأوّل تمثّله الروايةُ البوليسية التقليدية والآخر تمثله روايةُ المغامرات. أما الأنواع الأخرى فتأخذ بنصيب من كلّ نمط أو تجمع بينهما حسب حاجتها.

(أنظر: حبكة)

تَصْنِيف TYPOLOGY - *TYPOLOGIE*

الرواية شكلٌ أدبيٌّ مبنيٌّ انطلاقًا من واقع مبنيٍّ، أو من واقع يبصره الروائي كمُعْطى منظّم. فالحوادث التاريخية أو الأحداث المتفرقة أو الحالات النفسية أو السيرة الشخصية أو الفئات الاجتماعية أو سواها يمكن أن تشكّل قالبًا شبه جاهز للعمل القصصي. ويمكن لهذا العمل أن يتخذ شكل حدثٍ يتطوّر، أو تنظيمٍ اجتماعي واسع، أو بناءٍ يحاكي شجرة الأسرة، أو استكشافٍ للمكان أو للزمان. والأشكال

القصصية تتطوّر غالبًا انطلاقًا من نماذج أدبية، لأنها تنتمي إلى النشاط الثقافي في عصرها. ففي القرن الثالث عشر أدّى ازدهار التراسل في أوروبا إلى ولادة الرواية التراسلية. كذلك أدّى تطور علم التحقيقات الجنائية في القرن العشرين إلى ظهور روايات مبنية بصيغة التحقيق الجنائي.

فقدرة الرواية على استخدام كلّ أساليب الخطاب وأنواعه، وعلى قبول اللهجات الشائعة في زمن حكايتها، وعلى اختيار بنية الواقع الاجتماعي أو النفسي التي تريدها، جعلتها نوعًا عسيرًا على التحديد دلاليًا وجماليًا. كما أن تعدّد أشكالها ومرونتها أدّيا إلى تعدّد محاولات تصنيفها.

ما زالت ثنائية المادة/الصيغة، أو الموضوع/الشكل، تشكّل أساسًا للمقارنة بين أنواع الأدب منذ زمن أرسطو، وبالتالي أساس التصنيفات المتعدّدة للرواية. فاعتماد الشكل أدّى إلى تصنيفات من نوع: رواية سردية، رواية تراسلية، رواية درامية (وهو التصنيف الذي اقترحه فيكتور هيغو V. Hugo). واعتماد الموضوع أدّى إلى تصنيفات مثل: رواية بوليسية، رواية تاريخية، الخ.. ولكن الأصناف الروائية الشائعة في الدراسات الأدبية لا تخضع لمقياس واحد، بل تراعي المقياسين معًا، الموضوع والشكل، بنسب مختلفة: رواية واقعية، رواية أطفال، رواية تعليمية،..

في المقدمة الطويلة التي كتبها موباسان Maupassant لروايته «بيار وجان Pierre et Jean»، سخر الكاتب من التصنيفات الاعتباطية التي لا قيمة لها، ولا تصل إلى نهاية، ولا تعكس ما هو أساسي في الرواية وهو علاقة صيغة التأليف بمظهر الواقع.

ولاحظ تودوروف Todorov، في مقالة له بعنوان «تصنيفية الرواية البوليسية Typologie du roman policier»، أن هناك نوعين من الأدب: الأول تسعى روائعه إلى اختراق إطار النوع الذي تنتمي إليه لتخلق نوعًا جديدًا، والثاني، وهو الأدب الشعبي، ومنه الرواية البوليسية، لا تسعى روائعه إلى اختراق النوع بل إلى التقيد التام به. وهذا النوع الثاني قابل للتصنيف وفق معايير شكلية.

(أنظر: أقصوصة، رواية)

تَضْمين CONNOTATION

CONNOTATION

التضمين مصطلح ينتمي إلى ثنائية لغوية متكاملة غير متضادّة: التعيين والتضمين. الأول يدلّ على معنى الكلمة الشائع عند عموم الناس، والثاني يدلّ على ما تعلّق بهذا المعنى من تصوّرات فردية وجماعية. فكلمة حرب، مثلاً، لها معنى تعييني هو ما يفهمه الناس إجمالاً منها، ولها إلى جانبه معنى تضميني هو ما تثيره هذه الكلمة لدى

فرد معيّن أو جماعة من الأفراد وأحيانًا لدى المجتمع بكامله من الصور والأفكار. يتكوّن تضمين الحرب من التجارب التي مرّ بها المجتمع ومما ترسب في وعي أفراده وفي لاوعيهم من آثار الخوف والقهر والنزوح ومشاهد القتل والتدمير الخ.. التعيين يرد القارئ إلى مفهوم عام معجمي، أما التضمين فيرد القارئ إلى نفسه وذكرياته وشعوره الذاتي ومشاعر الجماعة التي ينتمي إليها.

يستخدم يلمسليف Hjelmslev مصطلح لغة التضمين في معنى مجرد واسع هو تضمين النَصّ ألفاظًا وعبارات مستعارة من لغة أخرى. ولكنّ التضمين عنده ليس الكلمات المستعارة بل فعل الاستعارة نفسه. فاستخدام ستاندال Stendhal، مثلًا، كلماتٍ إيطالية في روايته للتعبير عن فكرته هو الدالّ، أما المدلول فهو صورة إيطاليا عند ستاندال المرتبطة بالشغف والحرّية.

تَضْمين سَرْدِيّ EMBEDDING ENCHÂSSEMENT

التضمين السردي هو إقحام حكاية داخل حكاية أخرى. وقد تكون «حكايات ألف ليلة وليلة» أبرزَ مثالٍ على هذا التضمين، ففيها تتضمّن حكايةُ شهرزاد كلَّ الحكايات الأخرى، أي تحتويها وتكتنفها.

كذلك يشيع التضمين السردي في كتاب «كليلة ودمنة» فلو نظرنا في «باب البوم والغربان» لوجدناه يتضمّن حكايةً أساسية تتضمن بدورها سبعَ حكايات مستقلة، ولوجدنا الحكاية الأولى من هذه الحكايات السبع تتضمن بدورها حكايتين ثانويتين، ويمكن بيان ذلك من خلال ترقيم الحكايات كما يأتي:

١ - حكاية هجوم البوم على الغربان وما تبعها من تداول الغربان في شؤونهم (وهي الحكاية الأساسية).

١١ - حكاية أصل العداوة بين الغربان والبوم

١١١ - مثل الفيلة ورسول الأرانب (حكاية متضمَّنَة في حكاية أصلِ العداوة)

١١٢ - مثل الصفرّد والأرنب والسنّور والصوّام (حكاية متضمَّنَة في حكاية أصل العداوة)

١٢ - مثل الناسك والعريض واللصوص

١٣ - مثل التاجر وامرأته واللصّ

١٤ - مثل الناسك واللصّ والشيطان

١٥ - مثل النجار المخدوع وحميه

١٦ - مثل الناسك والفأرة المحوّلة جارية

١٧ - مثل الأسْوَد وملك الضفادع

تختلف وظيفة التضمين السردي باختلاف حاجة السرد. فقد تكون وظيفةً تفسيرية غايتُها كشفُ الأسباب التي تقف خلف سلوك الشخصيات أو خلف الحوادث، مثالها «حكاية أصل العداوة» التي تبين سبب العداوة بين الغربان والبوم. وقد تكون

وظيفةً برهانية تقدم مثالًا واقعيًا على فكرة مطروحة، ومثالها الحكايتان اللتان تحتويهما «حكاية أصل العداوة»: ففي «مثل الفيلة ورسول الأرانب» يروي الغراب الحكاية ليثبت بها صحّةَ فكرته الداعية إلى استخدام الحيلة، وفي «مثل الصفرّد والأرنب والسنّور والصوّام» يروي الغراب الحكاية ليبرهن صحّةَ فكرته الداعية إلى الحذر من البوم الماكر المخادع.

تشكّل حكايات «ألف ليلة وليلة» وأمثال «كليلة ودمنة» أمثلةً نموذجية شديدة الوضوح على التضمين السردي. ولكن هذا التضمين لا يأتي بالضرورة محاطًا بإطار يحدّد بدايته ونهايته، ولا يأتي بالضرورة مكتملًا دفعة واحدة. كذلك تختلف العلاقة بين الضامن والمضمون. ففي «كليلة ودمنة» تأتي الحكاية المضمونة (الثانوية أو الفرعية) مقطوعة الصلة بشخصيات الحكاية الضامنة؛ فهي حكاية مستقلة تمامًا، ولا صلة بين الحكايتين سوى أن وقائعَ الحكاية المضمونة ونهايتَها تحمل العبرة التي تحتاجها الحكاية الضامنة. وبوسع الرواية أن تقيم علاقات أوثق بين الحكايتين من خلال إشراك شخصيات من الحكاية الأساسية في الحكاية الثانوية، أو من الحكاية الثانوية في الحكاية الفرعية.

(أنظر: تسلسل، تناور، مستوى السرد).

تَعْرِية أُسْلوب السَّرْد BARING THE DEVICE - *DÉNUDATION DU PROCÉDÉ*

يعتمد الروائيون موقفَين مختلفَين من تحسّس القارئ بأسلوب التأليف المعتمد: الأول، يحاول إخفاء أسلوب التأليف وراء العرض المنطقي للأحداث الذي يربطها بأسبابها ونتائجها. أما الثاني، فيكشف عمله للقارئ ويجعله يرافق تكوّن الرواية ويشهد عقباتها ويسمع صوت الكاتب فيها. فإذا قال الراوي إنه قادر على التدخّل في مصير الشخصيات أو توقّف عن نقل حديث الشخصية بحجة إنه لم يسمع بقية الحديث، فإن هذا لا يندرج ضمن العرض التقليدي بل ضمن تعرية أسلوب السرد.

هناك نوعان من تعرية أسلوب السرد: الأول يقوم على تعرية الكاتب لعمله، والثاني يقوم على تعرية الكاتب لعمل مؤلفين آخرين، ويسمى هذا النوع الثاني بالمعارضة (pastiche). والمعارضة الأدبية مشروطة بأن تكون صريحة، ولها وظائف كثيرة منها السلبية، كالسخرية من الاتجاه الأدبي المنافس بفضح نظام الإبداع القائم عليه وتحطيمه، ومنها الإيجابية كالتقليد الحرّ لأسلوب كاتب من الكتّاب.

(أنظر: سرد مضاد)

تَعْليل MOTIVATION - *MOTIVATION*

التعليل في اللسانية ظاهرة مناقضة

لاعتباطية العلامة اللغوية. فمن خصائص اللغات الطبيعية أنّ نظامها وألفاظها اصطلاحيان، وليسا نتاجًا لازمًا لعالم الواقع. والدليل البسيط على ذلك هو تعدّد اللغات البشرية، وبالتالي تعدّد الأنظمة والألفاظ المعبرة عن الواقع الواحد. ولكنّ اصطلاحية اللغة لا ينبغي أن تخفي وجهها الآخر الاصطلاحي. فالمادة اللغوية، أي الصَرْف والمعجم والصوت الخ..، الاصطلاحية في الأساس، تتحوّل مع استقرار اللغة إلى نظام من الثوابت يفرض على كلّ لفظ جديد أن يتقولب في صيغة معلومة، ويفرض على كلّ معنى جديد أن يخضع لقواعد مرسومة.

دخل مفهوم التعليل إلى علم السرد مع الشكلانيين الروس الذين أطلقوه على التبرير الذي ينبغي أن يرافق دخول كلّ عنصر جديد إلى نسيج الرواية. وتعْليل السردِ ضد تعْرية السرد (لجوء الراوي إلى تذكير المروي له بأنه أمام حكاية وهمية) لأن غايته خلق الوهم بصحة الحوادث من خلال تقديم جواب يسبق سؤال القارئ: لماذا؟ (لماذا حصل هذا الأمر؟ لماذا فعل فلان هذا الفعل؟). فالجواب المسبَق يُعفي القارئ من السؤال ويبقيه في دائرة تصديق الحكاية التي يقرأها.

قسّم توماشفسكي Tomachevski التعليلات إلى ثلاثة أنواع: تعليل بناء القصّة وهو الذي يحكم اختيار الأشياء بحيث لا يظهر شيء لا وظيفة له في القصّة، ويحكم أفعال الشخصيات بحيث تكون منسجمة مع طباعها وظروفها. الثاني، تعليل واقعية القصّة وهو الذي يحكم اختيار المعطيات التي تجعل القارئ يتوهّم صِدْقَ الأحداث، ولا يكون هذا إلا إذا توافق مضمون القصّة مع صورة الواقع القائمة في ذهن القارئ. الثالث، تعليل فنية القصّة وهو الذي يحكم اختيار العناصر فيها بحيث تأتي منسجمة مع تقاليد النوع الأدبي في البناء والتصوير ورسم الخاتمة.

لجأت الرواية الواقعية كثيرًا إلى عنصر التعليل من خلال نقل مهمة الوصف من الراوي إلى الشخصية الروائية، ودمجه في حركة هذه الشخصية التي ترى وتتكلّم وتفعل. وقد تم لها الأمر حين جعلت الراوي يستعينُ بشخصية مؤهلة للنظر والتأمل (رسام، رحالة،..) ويضعُها في مكان مؤاتٍ (مكان مطل على منظر لافت) ويعلّلُ وجودَها في هذا المكان (الفضول، حبّ الاكتشاف) ويقدّم سببًا لتوقفها (التعب، انتظار الرفاق). وتنتهي المتوالية الوصفية غالبًا بما يوافق سبب ابتدائها: وصول الرفاق، حلول الليل، الخ.. والوصف يعلَّل داخليًا إذا عبّر عما تراه الشخصية الروائية، ويعلَّل خارجيًا إذا كان من فعل الراوي. أما إغفال الرواية للتعليل فيجعل الوصف دخيلًا على النَصّ وقاطعًا لخيط الأحداث.

وقد قسم جيرار جينيت G.Genette القصص، من حيث علاقتها بالتعليل، إلى ثلاثة أنواع:

- القصّة المعقولة التي يكون التعليل فيها ضِمنيًا، ومثالها: «طلبت المركيزة سيارتها وذهبت في نزهة».

- القصّة المعلّلة التي يكون التعليل فيها صريحًا، ومثالها: «طلبت المركيزة سيارتها وذهبت إلى السرير، لأنها كانت متقلبة الأطوار» (تعليل من الدرجة الأولى، أو تعليل محصور)؛ أو «طلبت المركيزة سيارتها وذهبت إلى السرير لأنها، ككلّ المركيزات، كانت متقلبة الأطوار» (تعليل من الدرجة الثانية، أو تعليل تعميمي).

- القصّة الاعتباطية التي يغيب عنها التعليل، ومثالها: «طلبت المركيزة سيارتها وذهبت إلى السرير». ولكن غياب التعليل لا يمنع القارئ من إيجاد تعليل شخصي، وبالتالي متغيِّر بحسب القرّاء.

(أنظر: تعرية أسلوب السرد، حبكة، سرد مضاد، وصف)

تكْرار الحَدَث ITERATIVE NARRATIVE

RÉCIT INTERATIF

سردٌ يقدِّم مرةً واحدة حدثًا تكرر وقوعُه في الزمن. إنه توليف حكايات متعدّدة في حكاية واحدة من دون أن نختار حكاية منها كنموذج للأخريات. هذا الشكل الأدبي شائع في الأدب منذ زمن بعيد، ونراه في القصّة بشكلٍ تلخيص مروي بصيغة الاستغراق في الماضي.

المثال البسيط على هذا السرد هو «كلّ يوم خميس من شهور العطلة الصيفية كنت أتنزه في الغابة المطلة على القرية، وكنت..» الخ.. والتكرار موجود في الرواية التقليدية على امتداد تاريخها، وهو يسبق غالبًا المشهد المفرد فيشكّل له الإطار أو الخلفية المعرفية، ويؤدي الوظيفة المنوطة عادةً بالوصف. وهو موجود في الرواية الحديثة وخصوصًا في الروايات الذاتية التي يكثر فيها استرجاع حوادث الطفولة.

هناك نوعان من التكرار:

- التكرار التَّعْمِيمي Itération généralisante وهو الذي يأتي داخل مشهد مفرد فيتجاوز كثيرًا زمن المشهد المفرد الذي أقحم فيه.

- التكرار التَّوْليفي Itération synthétisante وهو الذي يأتي داخل مشهد مفرد، فيستغرق كلّ زمن المشهد من دون أن يتجاوزه، ويقسّم هذا الزمن إلى أقسام بناءً على تصنيف مكوناته: «هؤلاء... وأولئك...»، «الرجال... والنساء... والأولاد..»، الخ..

«مثل كلّ يوم في مثل هذه الساعة، مرّ من تحت الشبّاك بائع الحليب، وقد صُفّت أجرارهُ التَنَكية في عربة من خشب يجرّها

بَغْل. توقّفت العربة، فلوى البغل رقبته نحو الأرض، وأدخل ذنبه بين فخذيه، ووقف دون حراك كأنّه خطّ مستقيم. ومثل كلّ يوم في مثل هذه الساعة، أطلت الجارة البدينة تنفض حِرام الصوف عن شرفتها، ونظرتْ إلى شبّاك ميرا..» (يوسف حبشي الأشقر: لا تنبتُ جذورٌ في السماء، ص١٦٦).

(أنظر: ترتيب، تردد، تكرار السرد، زمن).

تَكْرار زائِف PSEUDO-ITERATIVE FREQUENCY
PSEUDO-ITERATIF

مَشاهد يقدّمها الكاتب بصيغة تكرارية، خصوصًا من خلال استخدام صيغة الاستمرار في الماضي (كان يفعل)، ولكن دقة الوصف وغناه بالتفاصيل يمنعان القارئ من التصديق أن هذه المشاهد قد تكرّرت بكلّ هذه التفاصيل من دون تغيير. تشكّل المشاهد التكرارية، في القصص التقليدية، نوعًا من الصورة البيانية السردية، واللجوء إليها لا يعني الإيحاء بأنها كانت تتكرر كلّ يوم، بل أن ما كان يقع كلَّ يوم هو من هذا القبيل وأن الحدث المرويّ هو أحد هذه المشاهد.

(أنظر: تردد، تكرار الحديث، تكرار السرد).

تكْرار السَّرْد REPEATING NARRATIVE
RÉCIT RÉPÉTITIF

هو عودة السرد تكرارًا إلى حدث واحد. تكرار السرد شائع عند الأطفال. فالطفل يطلب غالبًا إعادة الحكاية التي رويناها له، وكثيرًا ما يتمنى إعادتها في الحال. ولكن التكرار ليس مقصورًا على الطفل بل هو أساس العادات عند الانسان، ويشكّل عنصر تنظيم لحياته. ولكنّه، إذا خرج عن المألوف، قد يتحول إلى أمر ملفت أو إلى حالة مَرَضية.

والقصّة تستخدم التكرار لتعبّر عن حالات كثيرة، وتستخدمه أيضًا للتعبير عن اختلاف وجهات النظر، فيتكرر النَصّ مع بعض الاختلاف في أسلوب التعبير أو مع اختلاف يسيرٍ في المضمون. ففي الرواية التراسلية والرواية البوليسية يروي المتراسلون أو الشهود أو المتّهمون الحدثَ الواحد بصوَرٍ مختلفة لاختلاف وجهات النظر. وهذا الاختلاف يكشف الخلفيات النفسية والشخصية، لأن التكرار ليس مجرد استعادة للوقائع بل مناسبة لرسم دواخل الشخصيات.

في «باب الخياط والأحدب واليهودي والنصراني»، من حكايات «ألف ليلة وليلة»، تروي شهرزاد للملك شهريار حكاية الأحدب الذي مات بعدما أطعمته زوجة الخياط لقمةَ سمكٍ فيها شوكة كبيرة،

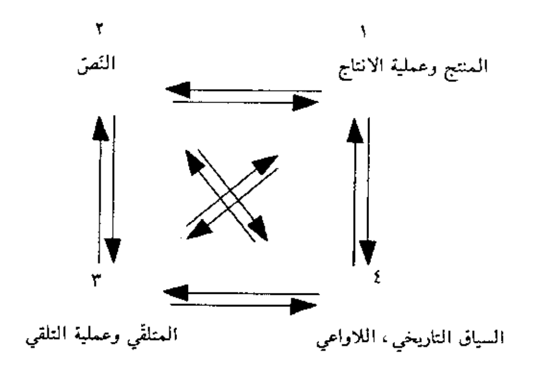
وكيف تخلّص الخياط من الجثة برَمْيها في بيت اليهودي، وتخلّص منها اليهودي برميها في بيت جاره المسلم، وتخلّص منها الجار المسلم بوضعها واقفة بجانب دكان بحيث التَبَس أمرُها على نصرانيٍّ سكران ظنّها رجلًا يحاول سرقة عمامته. روتْ شهرزاد للملك ما فعله هؤلاء، وروى هؤلاء للوالي ما جرى لهم، ثم روى الوالي الحكاية للملك. وكان الملك قد سمع بما جرى من رجلٍ شهدَ المحاكمة. هكذا يكون الحدث (أفعالُ الرجال الأربعة) قد وقع مرّة واحدة ولكنّ السرد تكرّر مرّات ولو تغيّرت صورته من التفصيلَ إلى الاختصار إلى مجرّد الذِّكْر، ولو تغيّر الراوي من شهرزاد إلى الرجال الأربعة إلى الشاهد، وتغير المروي له ومكان السرد وزمانه: «فلما تمثّل الوالي بين يديه قبّل الأرض وحكى له ما جرى مع الجميع. وليس في الإعادة إفادة. فلما سمع الملك الحكاية تعجّب وأخذه الطرب. وأمر أن يؤرّخ ذلك بماء الذهب..»

(أنظر: ترتيب، تردّد، تكرار الحدث)

تَلَقٍّ READER RESPONSE - *RÉCEPTION*

هو استقبال الجمهور للأثر الفني، وهو يقابل الخلق الذي يُعْنَى بشروط انتاج الأثر. تنطلق دراسة التلقّي من فكرة تؤكّد دور القارئ الحَيَوِي في انتاج دلالة النَصّ، وتعتبر أن قراءة الأثر المكتوب هي إعادة خلق له تتأثّر بالمكان والزمان اللذين تجري فيهما. فكلّ قراءة هي عملية اختيار متواصلة بين عناصر النَصّ، وهي عملية بناء خاضعة لصفات القارئ الشخصية والاجتماعية والثقافية، بل هي نوع من الاختبار النفسي الذي يكشف شخصية القارئ.

يعود هذا المفهوم إلى هانز روبرت جوس H. R. Jauss الذي أطلقَه ورسمَ منهجَه وحدوده في محاضرته الافتتاحية بجامعة كونستانس الألمانية عام ١٩٦٧ (من هنا إطلاق عبارة «مدرسة كونستانس Constance» على دراسات التلقّي وفق مفهوم جونس ورفاقه). ويقوم مفهوم التلقي، حسب هذه المدرسة، على أن الواقعة الأدبية تعمل وفق بنيةٍ مؤلفة من أربعة مواقع متفاعلة، وأن المهمة الأساسية لنظرية التلقّي تكمن في الربط المناسب بين موقع التلقي والمواقع الثلاثة الأخرى:



يتحصل مما تقدّم أن تماسك نظرية التلقّي يتطلّب الربطَ بين كلّ المواقع المتفاعلة

وتحليلَ المسائل التي تتأتى من هذا الربط على مستوى كلّ موقع (كمسألة معايير التلقّي ومقاييس القراءة الصحيحة).

تَماسُك COHERENCE - *COHÉRENCE*

هو تماسك مكوّنات النَصّ داخل وحدة منسجمة. ولهذا التماسك شروط تنتمي إلى عوامل متعدّدة، عملية ولغوية ومنطقية دلالية. فمن الناحية العملية البراغماتية، ينبغي أن يدور النَصّ على موضوع واحد، أو على موضوع أساسي، وأن يتّصف بوحدة الأسلوب ووحدة النوع (فلا يقفز من المسرح إلى المقالة إلى الخطاب السياسي). ومن الناحية اللغوية ينبغي أن تكون جمل النَصّ مترابطة فيما بينها بروابط معجمية وصرفية ونحوية: تكرار الكلمات والمرادفات واستخدام ظروف المكان والزمان وحروف الجر والعطف.. ومن الناحية المنطقية الدلالية ينبغي أن يكون مضمون النَصّ موافقًا لقواعد المنطق فلا يتضمن تناقضات ولا مغالطات.

يؤكّد غريماس Greimas أنّ سيمياء السرد لا يكفيها ظاهر التماسك بل تحتاج إلى اختبار هذا التماسك في الوصف وفي النماذج. ويقترح لتحقيق هذا الاختبار إخضاع المفاهيم لتحليل دلالي مقارن. ويمكن تطبيق هذا الاختبار على النَصّ السردي من خلال رصْد صفات كلّ شخصية وأفعالها ووضْعها في سلاسل قابلة للتحليل والمقارنة.

عرف الأدب في عصور مختلفة نصوصًا خلطت بين الأنواع والأساليب خلطًا فنيًا مقصودًا تعبيرًا عن رفض العُرف أو سعيًا إلى تجربة فنية مختلفة، كما عرف كتابات رائدة حمّلت ألفاظ اللغة دلالات غير مألوفة فكانت فاتحةً لمذاهب أدبية جديدة. لهذا لا يمكن الحكم على تماسك النَصّ من خلال مقياس جامد. فقارئ الرواية لا يطبق على الحكاية الخرافية والحكاية الواقعية والحكاية المستقبلية شروطًا واحدة. وقارئ الشعر لا يطبق قواعد الشعر الكلاسيكي على القصائد الرمزية أو السريالية. لهذا يبقى التماسك مسألة خاضعة لثقافة القارئ وميله الفني ولذوق العصر.

(أنظر: إلصاق، بنية، تأليف، تدخل الكاتب، تشويق، تعليل، سرد مضاد، كفاية)

تَناصّ INTERTEXTUALITY *INTERTEXTUALITÉ*

يعود هذا المصطلح إلى جوليا كريستيفا J. Kristeva التي استوحته من باختين Bakhtine لتعبّر عن أن كلّ نَصّ هو امتصاص وتحويل لنَصّ آخر، وهو فسيفساء تتقاطع فيه شواهد متعددة لتولّد نَصّاً جديدًا.

وللتناصّ، كانعكاس نَصّ في نَصّ آخر،

وجوه مختلفة، منها المعارضة (pastiche) والمحاكاة الساخرة (parodie) والتلميح (allusion) والصدى (écho) والاستشهاد المباشر (citation directe) والتوازي في بناء النَصّ (parallélisme structurel). وقد كان التناصّ شائعًا في الكتابات القديمة العربية وغير العربية. ففي خزانة الأدب للواقدي كثير من صِغار الكتُب النادرة، وفي شرح ابن أبي حديد لنهج البلاغة ظهر النَصّ الدخيل بكامله وبحرفيته أحيانًا. ولكن التناصّ تغيّر مع الزمن فتحوّل إلى جمل بسيطة أو إشارات مقصودة وغير مقصودة.

شهد مفهوم التناصّ اختلافات شديدة ظهرت في التعريفات المتباعدة التي تناولته. ويعود السبب في هذا الاختلاف إلى أن موضوع التناصّ ينتمي إلى عدد من المجالات المعرفية (الشعرية، الأسلوبية، تاريخ الأدب، النقد التقليدي،..) وله في كلّ منها خصوصيته وآليته. فضلًا عن ذلك تعدّدت وجوه التناصّ وأشكال العلاقات التي تقوم بين النَصّ الأوّليّ والنَصّ الدخيل، مما جعل الوصول إلى تعريف جامع ودقيق في آن واحد أمرًا صعبًا. وقد يكون الحلّ بتصنيف العلاقات بين النَصّين، وهذا ما قام به جيرار جينيت G.Genette.

اعتبر جينيت أن النَصّ يقيم مع سائر النصوص علاقات ظاهرة أو مستترة، فأطلق على هذه العلاقات اسم تجاوز النَصّ (transtextualité)، ثم قسّم هذا التجاوز إلى خمسة أنواع:

١ - **التَّناص** (intertextualité) وهو «الوجود الحرفي (الحرفي تقريبًا، التام أو غير التام) لنَصّ داخل نَصّ آخر. فالاستشهاد، وهو استحضار صريح لنَصّ، يقرّبه ويبعده في آن واحد من خلال المزدوجين، هو نموذج واضح للتناصّ الذي يضم نماذج أخرى».

٢ - **شرح النَصّ** (métatextualité) هو العلاقة التي تقوم بين النَصّ والنَصّ الذي يعلِّق عليه.

٣ - **مُلازَمة النَصّ** (paratextualité) وهي العلاقة التي تقوم بين النَصّ وما يلازمه داخل دفتي الكتاب كالعنوان وفهرس الموضوعات واسم المؤلف ودار النشر الخ..

٤ - **انْتِماء النَصّ** (architextualité) وهو علاقة النَصّ بالنَصّ الجامع الذي ينتمي إليه (علاقات موضوع أو صيغة أو شكل فني).

٥ - **مُحاكاة النَصّ** (hypertextualité) وهي علاقة التقليد والتحويل، ومن أمثلتها المعارضة والمحاكاة الساخرة.

هناك نوع من التناص، يمكن تسميته **التناص الذاتي**، يقع في مؤلفات أديب واحد ويقوم على إيراد جزء أو فصل أو مقطع من الرواية في نَصّ رواية أخرى، أو نقل شخصية من رواية إلى رواية أخرى مع

احتفاظها بصفاتها وماضيها. إنه نوع من إقْحام نَصّ في نَصّ آخر (intratextualité). ومن الأمثلة البارزة على هذا التّناصّ ما نجده في الثلاثيات الروائية، كثلاثية يوسف حبشي الأشقر حيث تناول التّناصّ المقاطعَ (كما في «الظل والصدى» ص ٥٠) والشخصيات (كيوسف واسكندر)، وهذا التناصّ هو إحدى وسائل الربط بين الروايات الثلاث.

من الناحية المنهجية لا يكفي تبيان المقاطع المنقولة وأماكنها السابقة واللاحقة بل ينبغي البحث عن كيفية تبني النَصّ الجديد لها والتعديلات التي لحقت بها والوظائف التي أدتها في هذا النصّ.

(أنظر: تضمين سردي، حوارية، سرد وحيد الصوت، نَصّ)

تَناوُب ALTERNATION - *ALTERNANCE*

يقوم التناوب على رواية عدة حكايات في وقت واحد بحيث نتوقف عن سرد الحكاية الأولى لنروي جزءًا من الثانية ثم نتوقف عن سرد الحكاية الثانية لنروي جزءًا من الحكاية الثالثة، وهكذا إلى نهاية الحكايات. وهذا التناوب يميّز الحكاية المكتوبة دون الحكاية الشفهية.

ولا شيء يفرض أن تتناوب الحكايات بالترتيب، بل يمكن أنْ تكون وتيرة حكايةٍ أسرع من وتيرة حكاية أخرى، أو أنْ تكون مقاطع هذه أطولَ من مقاطع تلك، أو أنْ تكتملَ إحدى الحكايات من دون أن تكمل الحكايات الأخرى التي تتناوب معها. ولكنّ المهمّ أن الحكايات كلّها لا تسير سيرًا مطّردًا بل تتقطّع وتتداخل أجزاؤها في ثنايا الحكايات الأخرى المقطّعة بدورها.

قليلة هي الروايات التي تتضمّن حكاية واحدة. فالغالب أن تضمّ النصوص السردية الطويلة عددًا من الحكايات المتفاوتة طولًا وأهمية وموقعًا. هذه الحكايات تأخذ مكانها ضمن ترتيب الأحداث وفق طرق ثلاث هي التَّناوُب والتَضْمِين السَّرْدِي (enchâssement) والتَسَلْسُل (enchaînement). وقد أثار الكاتب الياس خوري مسألة التناوب في روايته «مملكة الغرباء»، وهي من نماذج التناوب البارزة في الرواية العربية، لا ليقدّم تفسيرًا للتناوب بل ليخرجه من إطار تقنية الخطاب إلى دائرة علاقة الراوي بالخطاب:

«عمَّ أكتب؟ حكايتان، لا، ثلاث حكايات. لست أدري كم عددها، ولا أعرف لماذا تترابط حين أرويها. عندما نكتب فنحن نمتلك أن نقول ما نشاء. كلا، نمتلك أن نقول ما يُقال، نشاء ما نقول، لا العكس. ولكن لماذا؟ لماذا تحضر صورة وداد البيضاء على وجه المسيح في نهر الأردن مع المريمات وهنّ يحطْنَ بالرجل الذاهب إلى الموت؟ هل هي الذكريات حين تُسْتعاد تختلط وتتحوّل إلى مزيج، إلى حكاية واحدة أصولُها في كلّ

الحكايات؟ لكنّها ليست ذكرياتي» (دار الآداب، بيروت ١٩٩٣، ص١٢).
(أنظر: تسلسل، تضمين سردي)

تَيَّار الوَعْي STREAM OF CONSCIOUSNESS *COURANT DE CONSCIENCE*

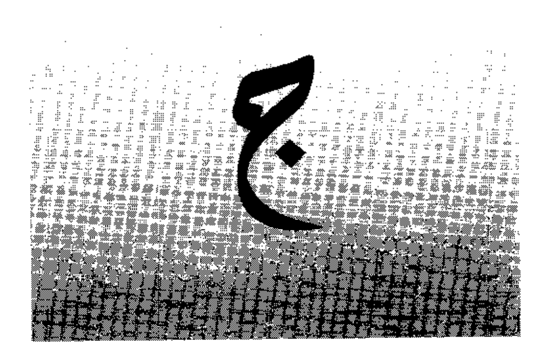
عبارة أطلقها عالِم النفس وليم جيمس W. James ليعبِّر عنِ الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن. واعتمدها نقّاد الأدب من بعده لوصف نمطٍ من السرد الحديث يعتمد هذا الشكلَ الانسيابي. برعت الرواية دائمًا في إبراز تجربة الفرد الداخلية، ولم تقتصر على نقل الأفكار بل أفسحت في المجال أمام الاستبطان introspection، فنقلت الانفعالات والأحاسيس والذكريات والاستيهامات fantasmes. نجد هذا في الرواية الذاتية كما في الرواية التراسلية والرواية الكلاسيكية. ومنذ بداية هذا القرن بدأ مع جيمس جويس J. Joyce اتجاه نحو تركيز الواقع في ذهن شخص فرد، عاجزٍ عن توصيل كامل تجربته إلى الآخرين. قيل عن هذا التيار إنه التعبير الأدبي عن مذهب الأَنانة الذي ينفي وجود أي واقع خارج دائرة الفرد، ويعتبر أن الأَنا وحدَها هي الموجودة وأن الفكر لا يُدرك سوى تصوراته. ولكنْ يمكن القول عن هذا التيار أيضًا إنه طريق للإفلات من الدائرة الضيّقة، لأنه يتيح للفرد الدخول إلى وعي أفراد آخرين، ولو كان هذا الدخول وهميًا.

هناك تقنيتان لتقديم الوعي الفردي في السرد:

- المناجاة الداخلية وفيها يجري خطاب الراوي بضمير المتكلّم ولكننا نكتشف أن المتكلّم هو الشخصية، لا الراوي، وأنها تستخرج أفكارها تدريجًا كما تخطر لها.

- الأسلوب غير المباشر الحر، وفيه يجري خطاب الراوي بضمير الغائب وبصيغة الماضي، ولكن هذا الخطاب يتقيد في مفرداته وأسلوبه بما يلائم الشخصيةَ المروي عنها وتغيب عنه العبارات التي تربط الجمل السردية (من نوع: «تساءل»، «فكر في نفسه»،..). هذا الأسلوب يعطي القارئ الانطباع بأنه يستمع مباشرة إلى أفكار الشخصية الحميمة من دون أن يتخلّى الراوي كلّيًا عن دوره.

(أنظر: سرد، مونولوغ داخلي).



جِنْس أَدَبِيّ GENDER - *GENRE*

الجنس الأدبي اصطلاح عملي يُستخدَم في تصنيف أشكال الخطاب؛ وهو يتوسّط بين الأدب والآثار الأدبية. هناك طريقان للتصنيف: الأولى تنطلق من المبدأ إلى الأثر (الاستنتاج) والثانية تنطلق من الأثر إلى المبدأ (الاستقراء). هاتان الطريقان متكاملتان، فلا بد قبل تقرير المبدأ من ملاحظة القواسم المشتركة بين الآثار المفردة، سواء أقامت هذه الملاحظة على دراسة علمية أم اقتصرت على النظر السطحي؛ وحين يتمكّن هذا المبدأ بين الناس يتحوّل إلى أداةِ تصنيف للآثار المفردة اللاحقة والسابقة.

يتضمن مبدأ الأجناس الأدبية معايير مسبقة غايتُها ضبطُ الأثر وتفسيره. أما ضبط الأثر فيستند إلى وجود ما يسمى شروط الجودة في الكتابة: فأرسطو حدّد هذه الشروط في المأساة المسرحية، والمرزوقي حدّدها في الشعر العربي، وهوراس Horace في الشعر اللاتيني، وبوالو Boileau في الشعر الكلاسيكي الفرنسي. أما التفسير فيستند إلى اعتبار الجنس الأدبي كيانًا يسير إلى غاية (غاية المأساة المسرحية، مثلًا، هي التطهير) ويعطي الأثر وحدته العضوية.

يعالج أرسطو الجنس الأدبي كأنه كائن طبيعي: فهو يعتبر الجنس المسرحي جسمًا ذا طبيعة داخلية فاعلة في نشوء الآثار المسرحية الفردية وفي تطورها؛ فالأثر يخلف الأثر كما يخلف الفرد أباه. ونجد هذه النظرة عند النقّاد التابعين للمذهب التطوّري كفردينان برونتيير Ferdinand Brunetière الذي يرى أن الأجناس الأدبية تولد وتنمو وتنضج وتضعف وتموت كالأحياء، وتفسّر المؤلفات، وتسبّب وجودها.

رفضت النظريات الأدبية، من الشكلانيين الروس إلى البنيوية، فكرة الجنس الأدبي لعدم ملاءمتها للنتاج الفعلي، وتوقّفتْ عند النصّ والأدبية. كذلك رفضَها الأدبُ الطليعي في القرن الماضي واعتبرها مفهومًا تاريخيًا أيديولوجيًا تقليديًا سابقًا للنظرية. فموريس بلانشو M. Blanchot يربط بين العصرية وهدم الأجناس الأدبية؛ أما بنديتو غروتشه B. Croce فيرى في الأدب مجموع المؤلفات الفردية، ويرى في الجنس الأدبي مبدأً لتصنيف المؤلفات الفردية.

ولكن مفهوم الجنس الأدبي عاد إلى التداول لعدد من الأسباب منها: إعادة

الاعتبار إلى البلاغة في وجه تاريخ الأدب على أساس أن الجنس الأدبي هو مفهوم بلاغي يقوم على الخطاب، وظهور مفهوم التلقّي الذي جعل نظرية الأدب تنتقل من النصّ إلى قراءة النصّ وجعل القراءة تنطلق من «أفق انتظار» (كما يسميه جوس H. R. Jauss) أي من مفهوم مُسبَق يحمله القارئ عن الكتاب قبل المباشرة بقراءته.

لم يقدّم تاريخُ الأدب معاييرَ واضحةً للجنس الأدبي. فإذا كانت معايير المأساة (التراجيديا) قد تحدّدت بوضوح منذ زمنِ أرسطو فإنّ معايير الرواية لم تتحدّد بعدُ بسبب تغيّر أشكالها. كذلك لم يقدّم تاريخ الأدب معايير ثابتة للجنس الأدبي، بل تنقّلت المعايير بين علم الاجتماع والتاريخ والبلاغة. فالأجناس الأدبية الثلاثة، الغنائي والملحمي والمسرحي، تتميّز حينًا بمعايير شكلية (كطريقة الأداء: إنشاد، قص، تمثيل)، وحينًا بمعايير بلاغية (كصيغة فعل القول)، وحينًا بمعايير تاريخية (يرى الرومنسيون - ومنهم فيكتور هيغو V. Hugo في مقدمة مسرحية كرومويل Cromwell - أن الأجناس الثلاثة تقابل ثلاثة أطوار من عمر البشرية: البدائي والقديم والحديث).

يتفرّع كلّ جنس من الأجناس الكبرى الثلاثة إلى أنواع: فالمسرحي يتفرّع إلى مأساة وملهاة ودراما، ويتفرّع الملحمي إلى ملحمة ورواية وأقصوصة، وهكذا..



حافِز MOTIF - *MOTIF*

الحافز هو كلّ عنصرٍ من عناصر الأثر الأدبي قابلٍ للعزل دون النظر إلى وظيفته في النصّ: وظيفة وصفية أو سردية، واقعية أو رمزية، الخ.. والحافز يكون كلمةً أو جملة أو حالة أو صورة أو فكرة تتكرّر في النتاج الأدبي (أو الفني عمومًا) بحيث تؤدّي دورًا خاصًا بها.

تتنوّع مفاهيم الحافز بتنوّع المجالات التي يُستخدم فيها. فالمعنى الأصلي للحافز هو الدافع أو العِلّة. وقد استخدمت اللسانية هذا المصطلح بمفهوم العلّة وجعلت من التعليل اللغوي حدًّا يقف عنده مبدأُ اعتباطية العلامة اللغوية الذي نادى به فردينان دو سوسور Saussure. وقد استعار جيرار جينيت G.Genette التعليلَ للتفريق بين صوَر التشبيه، فميّز بين التشبيه غيرِ المعلَّل (حبي كاللهيب) والتشبيه المعلَّل (حبي يشتعل كاللهيب) حيث الحرارة تشكّل العلّة المميِّزة. كذلك نجد هذا المصطلح في علم النفس الذي يستخدم الحافز بمعنى العامل الباعث على الفعل الإرادي. وقد استعارته المقاربة الأسلوبية المعروفة باسم Motiv und Wort التي طورها سبيتزر Spitzer وسبربر Sperber فحلّلت النصّ باعتباره تعبيرًا عن عامل نفسي أو اجتماعي نفسي وربطت السِمات الأسلوبية المتكرِّرة بجذور روحية.

المعنى الثاني الذي يؤدّيه الحافز هو ذاك الذي نجده في الفنون الجميلة حيث يدلّ على العنصر المتكرّر. فهو يدلّ في الموسيقى على الجملة الموسيقية الصغرى المتكرّرة والمتميّزة في اللحن أو الإيقاع، ويدلّ في الرسم على العنصر الزخرفي المتكرّر في القطعة الفنية (يستخدم النقد الفني هنا مصطلح pattern). وقد لفَتَ هذا المعنى اهتمامَ دارسي الأدب، الساعين إلى تصنيف الحكايات انطلاقًا من معطيات ثابتة، فوجّهوا أبحاثهم الأولى إلى مضمون الحافز وحدّدوا له ميزتين: أن يَلفت انتباه السامع وأن يتكرّر في الحكاية. ولكنّ اعتماد الحدْس في تحديد الحوافز منع تحقيق نتائج حاسمة، فانتقل الاهتمام من مضمون الحافز إلى دوره كعنصر ثابت في بناء الحكاية. هذه المقاربة الشكلية للحافز برزت لدى الشكلانيين الروس، ومنهم توماشفسكي Tomachevski وبروب Propp.

أطلق توماشفسكي اسم الحافز على الوحدة التِّيميّة الصغرى، التي تنطبق في نظره على الجملة. «هبط الليل»، «مات البطل»، «وصلت الرسالة»، هي أمثلة على الوحدة التيمية الصغرى، أي الحافز. فالحكاية تتشكّل من مجموعة حوافز متدرّجة وفق تسلسل زمني أو سببي، والقصّة تتشكّل من هذه الحوافز نفسها ولكن وفق ترتيب خاص يختاره لها الراوي ويظهر في النصّ. وقسّم توماشفسكي الحوافز إلى صنفين: حوافز تغيّر الوضع سمّاها حوافز دينامية، وحوافز لا تغيّر الوضع سمّاها حوافز سُكونية. فأفعال الأبطال وحركاتهم هي حوافز دينامية، ووصف الطبيعة والأماكن والحالات والشخصيات والطبائع الخ.. حوافز سكونية. وميّز توماشفسكي، على مستوى المتواليات السردية بين الحوافز الحرّة التي يمكن حذفها من دون تدمير تسلسل السرد، والحوافز المقيّدة التي يؤدّي حذفُها إلى إفساد الرابط السببي الذي يجمع بين العناصر.

أما فلاديمير بروب فرأى أن خصوصية الحكاية الخرافية تكمن في الوحدات التي تقوم عليها بنيتُها السردية. لهذا أَحلَّ محلَّ الحوافز مفهومَ الوظائف، أي أفعال الشخصية من جهة دلالتها في تطور الحبكة بصرف النظر عن هوية الشخصية وعن الطريقة التي تؤدي بها وظيفتها. وقد أدّى تحليله للحكايات الخرافية الروسية إلى اكتشاف إحدى وثلاثين وظيفة تتكرّر من حكاية إلى أخرى.

أطلقت أعمال الشكلانيين الروس الأبحاثَ حول بناء الحكاية وشكّل فيها الحافزُ وحدةً سردية صغرى مرادفةً للوظيفة عند بروب. نذكر أبحاث دندس Dundes الذي أطلق على وظيفة بروب اسم motifème وأطلق على الأشكال المختلفة التي تتمثل بها الوظيفة في الحكاية اسم allomotif. وقد استعار هندريكس Hendricks هذين المصطلحين، فأطلق الأولَ على الحافز الذي ينتمي إلى البنية العميقة، والثاني على الحافز الذي ينتمي إلى البنية السطحية. وقام باحثون، مثل ميليتنسكي Mélétinsky، فاستعادوا العناصر المتغيِّرة التي أهملها بروب واستوعبوها في نموذج التحليل البنيوي، وجعلوا الحافز نوعًا من القصّة الصغرى micro-sujet يضمّ الفعل والشخصيات وصفات الشخصيات والأشياء التي تخدم الأدوار التي يوجبها المنطق.

أبدى السيميائيون اهتمامًا متزايدًا للحافز. فاستعار غريماس Greimas تقسيم الشكلانيين الروس (بروب وتوماشفسكي) وربط الحوافزَ الحرّة بحالات العوامل والحوافزَ المقيّدة بأفعال العوامل. واستعارها بارت Barthes فأطلق على الحوافز الحرّة اسم الأدلّة indices

واعتبرها من الوحدات التكاملية intégratives المرتبطة بالحال (وصْف)، وأطلق على الحوافز المقيّدة اسم الوظائف fonctions، واعتبرها من الوحدات التوزيعية distributionnelles (الشبيهة بوحدات بروب وبريمون Brémond) المرتبطة إجمالًا بالحدث (أفعال).

وتناولت أبحاثٌ سيميائية أخرى الحافزَ كصورة، ومنها أبحاث مجموعة أنترفيرن Groupe d'Entrevernes، فسعى أصحابها إلى كشف العلاقات التي تقوم بين الصور المختلفة في النصّ، تمهيدًا لبيان الشبكة التي تنْظمها والتي سمّوها المجرى التصويري Parcours figuratif، ثم ربطوا بين هذه المجاري التصويرية لكشف الحافز.

ثمة دراسات تناولت الحافز كعنصر من عناصر تكوّن المضمونَ، أي كوحدة دلالية بسيطة متكرّرة داخل نصّ مفرد أو مجموعة من النصوص. وقد لفتَ تكرار الحوافز الموضوعية القرّاءَ والنقادَ منذ زمن بعيد، فجعلوا من البحث عن الحوافز منهجًا من مناهج تحليل الأثر الأدبي. وحاول بعضهم ربط تطوّر النصّ بفكرة أو صورة قائمة في لاوعي الكاتب منذ الطفولة. فبَيَّن جان بيار ريشار J. P. Richard أهميةَ المفردات المرتبطة بالغذاء وبحاسة اللمس في كتابات فلوبير Flaubert، وتعدُّدَ مؤثرات الضوء عند الأخوين غونكور Goncourt، وتكرار حافز «الخوذة» في رواية سيلين Céline، وحافز «النجمة» في شعر مالارميه Mallarmé. ومن خلال استخراج الصور الأساسية في النصّ وكشْف وظيفتها النفسية يصل ريشار إلى شخصيةِ المؤلف غير الواعية وإلى فعلِ الخلق عنده. وقد شكّل الحافز، كعنصر مكرّر، وسيلةَ بناء أساسية في الرواية الجديدة، إلى حدّ أنّ بعض هذه الروايات يحصر مادتّه في عدد محدود من العناصر ويكرّرها باستمرار على طريقة التأليف الموسيقي. ولكنْ، بالرغم من الأبحاث الكثيرة التي تناولت مفهوم الحافز كوحدة موضوعية، ما زال هذا المفهوم غامضًا، وما زال الخلط قائمًا بين الحافز والتيمة. ويمكننا أن نشير إلى سمتين بارزتين في الحافز: الأولى هي طابعه التكراري لا داخل النوع الأدبي الواحد أو التقاليد الأدبية الواحدة بل داخل النصّ الأدبي الواحد. أما السمة الثانية فهي تنوّع شكل الحافز، أي أن ترتيب الوحدات المعجمية التي يتكوّن منها قد يتكرّر بالصورة نفسها أو يتكرّر مع شيء من التعديل.

(أنظر: موضوعة، لازمة، حافز مشترك)

حافِز مُشْتَرَك — TOPOS - *TOPOS*

هو صورة أو فكرة مكوّنة من عدة حوافز شائعة في أدب عصر من العصور أو في نوع من الأنواع الأدبية ومتكرّرة من جيل إلى

جيل. هناك حوافز مشتركة تميز منطقة ثقافية (كالشرق)، أو أدب شعب (كالأدب العربي) أو شعر عصر معين (كالشعر الجاهلي) أو مذهب أدبي معين (كالرومنسية). هذه التشكيلات الثقافية المتكرّرة تختلف عن الموضوعة التي لا تظهر إلّا بعد القراءة والتحليل والتي هي أعمّ من الحوافز المشتركة وأكثر تجريدًا (موضوعة الموت، الفداء، الشهادة..).

الوقوف على الأطلال هو أحد الحوافز المشتركة في الشعر الجاهلي، والنفور من المدينة أو الهروب إلى الطبيعة من الحوافز المشتركة في الرومنسية. لا تدخل الحوافز المشتركة في دائرة السرقة الأدبية لأنها لا تقتصر على أثرين متزامنين أو متعاقبين بل تكون عنصرًا أدبيًا شائعًا. الحوافز المشتركة أبرز في الأدب القديم منها في الأدب الحديث، لأن مفهوم الابداع في الماضي لم يكن يتعارض مع التقليد كما يتعارض اليوم.

(أنظر: موضوعة، حافز، لازمة)

حَبْكَة INTRIGUE - *INTRIGUE*

الحبكة في الرواية هي بنية النصّ، أي النظام الذي يجعل من الرواية بناءً متكاملًا. فتسلسل الأحداث البسيط لا يصنع رواية، بل يصنعها ترتيب الوقائع واستخلاص النتائج. فالحبكة حركة حيوية تحوّل مجموعة من الأحداث المتفرقة إلى حكاية واحدة متكاملة ضمن إطار حدث رئيسي. وهي لا تتكوّن من ترتيب الظروف بل من تقدّمها وتراجعها وتطوّرها وتحوّلها من حال إلى حال جديدة.

تتقاطع الحبكة في السردية مع مجموعة من المفاهيم تندرج كلّها في إطار المصطلحَين المتضادَّيْن: الحكاية والقصّة. فإذا كانت الحكاية هي مادة القصّة، أي الأحداث قبل أن تأخذ شكلها الفني في النصّ المكتوب، وإذا كانت القصّة هي النَصّ المكتوب بمضمونه ونظامه الفني، فإن الحبكة هي نظام يشدّ أجزاء الحدث ويتولّى تركيبها وترتيبها في بناء متكامل. لهذا ترتبط الحبكة بالزمن لأن أهمية الحدث الفنية ليست بمضمونه بل بموقعه، أي بتوقيت ذكره. فإذا كانت الحبكة سلسلة أحداث ذات معنى فإن ما يعطي الحدث معناه هو موقعه داخل السلسلة. وتعيين هذا الموقع يخضع لقوانين الزمن الطبيعي والنفسي والفني، أي لا يخضع لنظام ترتيب واحد.

تتعدد أشكال الحبكة القصصية وتختلف، ولكنها ترتدّ اجمالًا إلى فكرة الصراع بمعناه الواسع: صراع الانسان ضدّ الطبيعة أو ضدّ انسان آخر أو ضدّ نفسه (تصادم مشاعر). ويكون الصراع قاسيًا بقدْر ما تقترب القوى المتصارعة من التوازن.

لم تخرج السردية بنظرية لتصنيف الحبكة، ولكنها وضعت تصنيفات وصفية

لها. فقد قسّم كرين Crane الحبكة إلى ثلاثة أصناف: حبكة الحدث (القائمة على تغيير في حال الشخصية) وحبكة الشخصية (القائمة على تغيير في معنوياتها) وحبكة الفكرة (القائمة على تغيير في أفكارها ومشاعرها). وقدم فريدمان Friedman تصنيفًا للحبكة لا يختلف في خطوطه العامة عن التصنيف السابق ولكنه أكثر تفصيلًا منه: هل ينجح البطل أو يفشل، هل هو ودود ومسؤول أو لا، كيف يتأثر شعوره بالعوامل التي يواجهها..

حبكات المصير:

- حبكة الحدث: تَعْرِض مسألة وتقدم حلًا لها: القبض على لص أو اكتشاف مجرم أو الوصول إلى جزيرة أو كنز. يتساءل القارئ عما سيحصل. مثالها كثير في الروايات الشعبية.

- الحبكة الميلودرامية: تَعْرِض حال بطل ودود وضعيف تتكرّر عليه المآسي فيسقط. يحسّ القارئ بالشفقة إزاء هذه النهاية. مثالها كثير في روايات المذهب الطبيعي.

- الحبكة المأساوية: تعرِض حال بطل ودود يتسبّب بمأساة لنفسه ولا يفطن إلى ذلك إلا متأخّرًا. يمرّ القارئ بحالة تطهُّر.

- حبكة العقاب: تعرِض حالَ بطل غير ودود، يقدّره القارئ لبعض صفاته، ينتهي سعيه بالفشل.

- الحبكة الوَقِحَة: تعرِض حالَ شخصية رئيسية خبيثة تنتصر في النهاية عوضًا عن أن تلقى العقاب.

- الحبكة العاطفية: تعرِض حالَ بطل ودود وضعيف غالبًا يمرّ بسلسلة من المآسي ويخرج منها منتصرًا. إنها نقيض الحبكة الميلودرامية.

- حبكة النضال: تعرِض حالَ بطل قوي ومسؤول عن أفعاله يمرّ بسلسلة من المخاطر وينتصر في النهاية. إنها نقيض الحبكة المأساوية. يشعر القارئ تجاهه بالاحترام والتقدير.

حبكات الشخصية:

- حبكة النضج: تعرِض حالَ بطل ودود، ولكنه ساذج وغير مجرّب، يمرّ بأحداث تساعده على النضج.

- حبكة النهوض: تعرِض حالَ بطل ودود، ولكنه ساذج وغير مجرب، يتسبّب لنفسه بمآس ويخرج منها أفضل مما كان. لا يشعر القارئ نحوه بالشفقة في بعض مراحل القصّة.

- حبكة التجربة: تعرِض حالَ بطل ودود يتعرض للتجربة في ظروف بالغة الصعوبة من دون أن يعرف القارئ إن كان سيتمكن من المقاومة أو سيضطر إلى التخلي عن مبادئه. ما يحصل عمومًا هو الخيار الأول.

- حبكة النَّكْس: تعْرِض حالَ بطلٍ تفشل محاولاته الواحدة بعد الأخرى فيتراجع عن مثله العليا.

حبكات الفكرة:

- حبكة التعلُّم: تعرِض حالَ بطلٍ ودود

تتبلور مفاهيمُه من دون أن يؤثّر ذلك في سلوكه.

- حبكة الكشْف: تعرِض حالَ بطل يجهل في البداية حقيقة وضعه، فيكتشف هذه الحقيقة في النهاية.

- حبكة المشاعر: تعرِض حالَ بطل تتغيّر مواقفُه ومشاعره دون فلسفته.

- حبكة زوال الوهم: تعرِض حال بطل يخسر مُثُلَه العليا وينتهي في حالة الخيبة أو الموت، لا يتعاطف معه القارئ في نهاية الرواية.

(أنظر: تأليف، عرض، منتاج).

حَدَث ACTION - *ACTION*

هو كلّ ما يؤدّي إلى تغيير أمرٍ أو خلق حركةٍ أو إنتاج شيء. ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاءٍ تشكّل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات. وما كتبه إتيان سوريو E. Souriau عن الحدث المسرحي ينطبق جيدًا على الحدث الروائي: «صورة بنيوية يرسمها نظام القوى في وقت من الأوقات وتجسّدها أو تتلقّاها أو تحرّكها الشخصياتُ الرئيسية».

لا تدرس سيمياء السرد الحدث بل الوصف الذي يقدمه النَصّ للحدث، ثم يأتي التحليل ليكشف الأنماط الثابتة ويبني منها النماذج والأنظمة. ولعل النظام الأكثر شيوعًا في دراسة الحدث هو ذاك الذي يقوم على ستّة عوامل أو وظائف يمكن ترجمتها بالذات وموضوع الرغبة والمرسِل والمرسَل إليه والمساعد والمعاكس. يبدأ الحدث عندما تنشأ رغبة أو حاجة أو خوف (موضوع الرغبة) فتسعى إحدى القوى إلى تحقيق هذه الرغبة (الذات) متأثرة بقوة محرّكة أو محرّضة (المرسِل) وهادفة إلى إرضاء قوة أخرى (المرسَل إليه) فتصطدم بقوة تعارضها (المعاكِس) وتلاقي قوة تساعدها (المساعِد). هذه العوامل الستّة لا تتمثّل دائمًا بالشخصيات فقد تكون أفكارًا أو معتقدات أو قوى طبيعية أو غير طبيعية. ولا تتمثّل دائمًا بقوى مختلفة بل يمكن أن تقوم شخصية واحدة بوظيفتين أو أكثر (الشخصية الساعية إلى مركز سياسي أو اجتماعي تمثّل دور المرسِل والذات والمرسَل إليه معًا). لهذا يمكننا أن نتوقع للحدث صورًا احتمالية لا حصر لها.

(أنظر: حكاية، وصف).

حَذْف ELLIPSIS - *ELLIPSE*

يختلف الزمن الذي تستغرقه الأحداث (زمن الحكاية) عن الزمن الذي تستغرقه رواية هذه الأحداث (زمن السرد)، بسبب تغيّر سرعة الرواية. والسرعة درجات أقصاها الحذف، أي إغفال فترة من زمن الحكاية وإسقاط كلّ ما تنطوي عليه من أحداث. يلجأ الراوي إلى الحذف حين لا يكون الحدث ضروريًا لسير الرواية أو

لفهمها.

يعرّف غريماس Greimas الحذف بأنه العلاقة بين وحدة من البنية العميقة وأخرى من البنية السطحية، غير ظاهرة، ولكننا نكتشفها بفضل شبكة العلاقات التي تنطوي عليها وتشكّل سياقًا لها. ويشترط غريماس أن لا يضعف الحذف قدرة القارئ على فهم القول (الجملة أو الخطاب)، أي أن يكون بالامكان معرفة الوحدات المحذوفة انطلاقًا من الوحدات المذكورة.

والحذف أنواع يحددها جيرار جينيت G. Genette كالآتي:

- حذف محدَّد: وهو ذاك الذي تتحدّد فيه المدّة المحذوفة من زمن السرد.

- حذف غير محدَّد: وهو ذاك الذي لا تتحدّد فيه المدّة المحذوفة من زمن السرد.

- حذف صريح: وهو ذاك الذي يصرَّح عن وجوده (مع تحديد مدّته أو من غير تحديد). ويأتي الحذف الصريح على صورة تلخيص سريع جدًا: «انقضت بضعة أعوام...» أو على شكل توقّف يستأنف النَصّ بعده السير بذكر المدّة التي انقضت بين زمنَيْ الوقوف والاستئناف: «بعد سنتين عاد سمير..».

- حذف ضمني: وهو ذاك الذي لا يعلن النَصّ عن وجوده صراحة، ولكن القارئ يستنتجه من بعض النواقص والانقطاعات.

- حذف موصوف: وهو ذاك الذي يقدّم إلى جانب الإشارة الزمنية إشارةً وصفية أو معلومة. مثلًا: «انقضت بضعة أعوام من السعادة»، أو «بعد سبع سنوات من التنقل..».

حذف افتراضي: وهو أكثر أنواع الحذف غموضًا، يعلم به القارئ بعد فوات الأوان حين يسترجع النَصّ ما فاته لتفسير بعض حوادث الحاضر الروائي.

(أنظر: حركة، مشهد، ملخص، وقف)

حَرَكَة — TEMPO - *MOUVEMENT*

اسم جامع للسرعات الأربع الأساسية التي يسير عليها السرد.

هناك سرعتان متطرّفتان، الحذف والوقف، وسرعتان متوسّطتان، المشهد والملخّص. وهناك من يضيف سرعة خامسة متوسّطة بين المشهد والوقف هي الاطناب (stretch).

(أنظر: حذف، مشهد، ملخص، وقف)

حَقْل — FIELD - *CHAMP*

الحقل في علم اللسان هو مجموع الألفاظ التي تنتمي إلى بنية لغوية محدَّدة. يمكننا أن ندرس الحقل الخاص بكلمة (أب، مثلًا)، أو الحقل الخاص بمعطى واقعي خارج عن اللغة (كالقرابة) أو الحقل الذي يجمع كلمات متفرقة (مثل أب، أم، أخ، أخت).

انصبّت الدراسات الحقلية الأولى على بناء التصورات أو المفاهيم، فدرست، على

سبيل المثال، الألفاظ الدالة على المعرفة وعلى الزراعة الشعبية وعلى القرابة.. سعيًا إلى بناء منظومات تصوّرية اتنولوجية أو انتروبولوجية. ولا تنتمي هذه الدراسات إلى البحث اللغوي ولو استمدت مادتها من معطيات اللغة. أما الدراسات اللغوية الحقلية فتتناول فروعًا مختلفة، منها: الحقل الدلالي والحقل المعجمي وحقل التداعي..

الحقل الدلالي (sémantique) هو مجموع المعاني التي تغطيها كلمة أو مجموعة كلمات. ففي دراسة الحقل الدلالي للكلمة المفردة يتجه النظر إلى تعدد المعاني (كلمة مولى تعني: الرب، والمالك، والصاحب، والحليف، والنزيل، والجار، والشريك، والصهر، والمنعِم، والمنعَم عليه، والمعتِق، والمعتَق، والعبد، والتابع، الخ..)، وإلى المجانسة اللفظية (يوجد في اللغة كلمات متجانسة لفظًا من دون أن تدلّ على معنى واحد أو تنتمي إلى أصل واحد: فالخال هو أخ الأم والبرق والشامة الخ..).

الحقل المعجمي (lexical) هو مجموع الألفاظ المتعلقة بمفهوم معين، والروابط القائمة بينها. ففي دراسة الأفعال المتضمّنة معنى العطاء، مثلًا، يهتمّ البحث لما يربط بين الأفعال الآتية: وَهَب، مَنَح، أَهْدى، أنالَ، أكسبَ، أَمرَ له، الخ..؛ وفي دراسة الأسماء الدالة على السكن يتّجه النظر إلى ما يربط بين الأسماء الآتية: بيت، منزل، دار، مأوى، مسكن، مقرّ، ملجأ، الخ.. فكلّ كلمة من هذه الكلمات لها معناها الذي يفرّقها عن سائر ألفاظ المجموعة، ولكنها جميعًا تلتقي على فكرة مشتركة واحدة. والشائع أن يكون الحقل المعجمي مقصورًا على الألفاظ المنتمية إلى قسم واحد من الكلام: صفات، أفعال، أسماء، الخ.. فإذا تجاوزه إلى الأقسام الأخرى تحوّل إلى حقل التداعي.

ويمكن أن نضيف الى مفهوم الحقل ما تسميه اللسانية بعلاقات التَّداعي (associatif) وهي مجموع الألفاظ والعبارات التي تستدعيها كلمةٌ ما في ذهن القارئ. فكلمة ثور تستدعي: ١) البقرة، العجل، الخ.. ٢) الفِلاحة، النِير.. ٣) القوّة، الاندفاع، النَطْح، المعاندة.. ٤) ألفاظًا من نوع: ثار، ثورة، إثارة.. ٥) عبارات من نوع: اجترّ أفكارَه، أفكار ثورية، الخ..

يستخدم نقد الرواية مصطلح الحقل بمفهومه السينمائي ويطبّقه في دراسة المقاطع الوصفية. والحقل في التصوير السينمائي هو المساحة التي تلتقطها آلة التصوير، وهو في التصوير الروائي المساحة التي يغطيها النظر. فهو مرهون بعوامل كثيرة، منها اتساع الحقل وعمقه ووضوح الرؤية. وفي هذا الإطار تقدم الرواية أربعةَ أنواع مختلفة من الصور: ما

في داخل الحقل أي داخل دائرة الوصف، وما في خارج الحقل، وما يدخل إليه، وما يخرج منه (عناصر متحركة، وصف، تصوير حيّ). يضع الراوي عمومًا في حقل النظر الشخصيات والأحداث الرئيسية ولكنه قد يفعل العكس إذا رغب في خلق التشويق. ومن وسائل التشويق أن يجعل الشخصيات الرئيسية خارج الحقل بحيث لا يراها القارئ ولكنه يعرف أنها تتحرّك، مما يولّد عنده الرغبة في معرفة ما تحيك في الخفاء، فيحاول أن يتصوّر ذلك مستعينًا بما يسرّبه الراوي من معلومات قليلة مبعثرة ولكن مقصودة.

(أنظر: عرض، وصف)

حِكايَة DIEGESIS - *DIÉGÈSE*

الحكاية هي مادة الرواية، هي العالَم الذي يقدّمه النَصّ الروائي، أي الأحداث والشخصيات والمكان والزمن. وهي تتكوّن تدريجًا مع تكون الرواية أو مع سير القراءة، أي صفحة صفحة. لهذا لا بد من قراءة كامل النَصّ لتحليل الحكاية ومكوناتها.

العالَم الذي تقدّمه الرواية عالَم لغوي مكوّنٌ من كلمات وجمل مرتّبة ترتيبًا معينًا. وهذا العالم قد يشابه العالم الواقعي أو يختلف عنه، فتكون أحداثه شبيهة بالواقع أو خيالية، وتكون العلاقات بين شخصياته معقولة أو غير معقولة، وتكون صور الأمكنة مألوفة أو غريبة، وتكون مقاييس الزمن مطابقة لمقاييسنا أو مفارقة. لهذا علينا ألّا نخلط بين العالم الذي يكوّنه النَصّ والعالم الواقعي القائم خارج النصّ، وعلينا أن ندرس الرواية بوسائل من جنسها (أي وسائل اللسانية والسردية) لا بوسائل العلوم التي تدرس الواقع الخارجي.

ينبغي عدم الخلْط بين الحكاية والقصّة. الحكاية مادة أولية والقصّة هي هذه المادة نفسها بعد تصنيعها. الأولى تقدّم الأحداث بصورتها البدائية الشبيهة بالواقع والأخرى تقدّمها بشكل فني جمالي مشوّق أو هادف.

(أنظر: أقصوصة، حدث، حكاية خرافية، رواية).

حِكاية الأفْعال DIEGESIS - *DIEGESIS*

يعود هذا الاصطلاح إلى أفلاطون ويقابل عنده حكاية الأقوال أو المحاكاة (Mimesis). فحكاية الأفعال هي الحكاية الصِرْف، الخالية من الحوار، والتي يحضر الراوي فيها بوجه صريح، ويروي الأحداث بنفسه. وهي نقيض المحاكاة (كالحوار المسرحي حيث الصوت هو صوت الشخصية لا صوت الراوي) ونقيض الحكاية المختلطة (التي تجمع حكاية الأفعال وحكاية الأقوال في النَصّ). وتعتبر حكاية الأفعال الصيغة السائدة في الملحمة والرواية.

(أنظر: محاكاة)

حِكايَة خُرافِيَّة　TALE - *CONTE*

حكاية سردية قصيرة تنتمي صراحة إلى عالم الوهم من خلال اللجوء إلى الشخصيات الخيالية، والقبول بما يخالف الطبيعة (الخوارق)، وتصوير العالم غير الواقعي (الشعري، الفنتازي، الأسطوري، الخرافي)، والتقيد بالتصورات الموروثة.

والقصّة الخرافية شفوية في الأصل، تتميّز بحضور الراوي صراحة فيها، وبتوجُّهِهِ المباشر إلى القارئ، وهذا ما قد يفسّر محافظتها على صيغة واحدة للبداية (كانْ يا ما كانْ..) وللنهاية (وعاشا في سبات ونبات وولّدا صبيانًا وبناتْ). موضوعات القصّة الخرافية مقتبسة عمومًا من التراث القومي، زمنها هو الماضي غيرُ المحدَّد (في قديم الزمان..)، مكانها من نسج الخيال، شخصياتها بشرية و/أو خرافية تنتمي إلى أعمار وطبقات اجتماعية مختلفة، قراؤها طوائف من الناس تجمعهم قيمٌ اجتماعية وفكرية واحدة.

تتميّز القصّة الخرافية بأن الراوي لا يقدّم الحدث كواقعة حقيقية. وهذا الفصل الصريح بين الحقيقة والوهم يسمح للحيوان والأشياء بأن تتكلّم في الخرافة، وللقوى الغيبية بأن تظهر وتعمل وتشارك الانسان في الأعمال والنوايا.

تعتمد القصّة الخرافية على التركيز والوضوح والاكتفاء بالضروري من الكلام والرسم القوي للشخصية، وتحرص على اكتساب ثقة القارئ حين تسير الحكاية على حدود اللامعقول والمستحيل، وتحافظ على هذه الثقة إلى أن تقفل الحكاية على نفسها بعد أن تكون قدّمت التسلية والإفادة. هذه الثقة تقوم على نوع من التواطؤ بين الراوي والقارئ، رسَمَ العرفُ حدودَه وغايته. أما الإفادة ففي المعرفة التي تنقلها القصّة تحت ظاهر الخرافة. فللقصّة الخرافية غاية تعليمية تقوم على تلقين الفرد ثقافةَ مجتمعه وتقاليدَه ومفاهيمَه الموروثة، وعلى توعيته على عالم الناس والواقع.

درس فلاديمير بروب V. Propp القصص الخرافية الروسية من ناحية بنائها، وانتهى إلى الاستنتاج أن شخصيات القصص الخرافية، رغم اختلافها في السن والمظهر والجنس والمكانة والوضع العائلي وسائر الصفات، تقوم بعدد محدود من الأفعال الثابتة. فوظائف الشخصيات (أي الأدوار التي تقوم بها) ثابتة من حكاية إلى حكاية، أما الباقي فمتغيّر. وقد بلغ عدد هذه الوظائف عند بروب إحدى وثلاثين وظيفة، حصرها النقاد الذين طوروا عمله في ستّ وظائف فقط.

(أنظر: أقصوصة، وظيفة)

حَلْقَة　EPISODE - *EPISODE*

هي حدث يشكّل وحدة سردية. وتختلف

الوحدات السردية من حيث طاقتُها على فتح أبواب تطوّر السرد. فالوحدة السردية، «قبع المجرم خلف البيت ينتظر»، حلْقةٌ قابلة للاتصال بحلقات مختلفة (وبالتالي تفتح أمام الراوي عددًا من الخيارات)، كتحليل نفسية المجرم أو كشف ماضيه وأسباب جنوحه أو وصف المكان الذي يختبئ فيه أو قراءة أفكاره ومخاوفه ومخططاته، الخ.. بينما «أطلق المجرمُ النارَ على المرأة» تشكّل وحدة سردية لأنها حدث حيّ محدّد، لا بد له من أن يرتبط بحلقات مكمّلة مماثلة، مما يقلل من احتمالات السرد أمام الكاتب.

هذه الحلقات المختلفة، ينبغي أن ترتبط الواحدة منها بالأخرى لخلق اللحمة في القصّة، وتحتاج إلى حدث رئيسي يوحّدها، ويساعدها على الحركة والتقدم، ويرسم الاتجاه الذي ينبغي أن تسلكه نحو خاتمتها.

(أنظر: أقصوصة، برنامج سردي، تأليف، متوالية)

حِوار DIALOGUE - *DIALOGUE*

استحوذت بنى السرد، أي منطق الأحداث ونظام الشخصيات وتسلسل الزمن، على جهود النقّاد في الماضي، فأهملوا الحوار وتركوه محصورًا داخل الدراسات المسرحية. ولكن الأمر تغيّر بعد التطوّر الذي شهدته سيمياء السرد (التي تدرس كلّ ما يشكّل علامة ويعبّر عن معنى في السرد) ولسانية القول (التي تدرس الشروط والظروف والمحدِّدات والقواعد والمبادئ التي ترعى تبادل الكلام). فأصبحت دراسة الحوار تجري عند تقاطع هذين الحقلين، وتجمع بين البحث في اللغة كفعل والبحث فيها كلعب، أي بين اللغة المحقّقة في الاستعمال الفعلي واللغة المحققة في الاستعمال الوهمي (الروائي، مثلًا). ولا شك في أن النقد يستفيد من دراسات البراغماتية واتنوغرافية الاتصال والمحادثة، مثلما تستفيد البراغماتية من طُرُقِ الروائيين الذين راكموا عبر الزمن مقدارًا لا يضاهى من المعلومات ومن نماذج المحادثة.

والحوار هو تمثيل للتبادل الشفهي، وهذا التمثيل يَفترض عرْضَ كلام الشخصيات بحرفيته، سواء كان موضوعًا بين قوسين أو غير موضوع. ولتبادل الكلام بين الشخصيات أشكال عديدة كالاتصال والمحادثة والمناظرة والحوار المسرحي الخ.. فلا بد إذن من تحديد الحوار الروائي بمقارنته بأساليب تبادل الكلام الأخرى.

١ - يستوجب **الاتصال** (communication) ثلاثةَ عناصر: معلومةً يراد نقلُها (رسالة) ومرسِلًا للمعلومة ومرسَلًا إليه. ولا يُشترَط لنجاح الاتصال أن تكون الرسالة مفهومة ولا أن تتلازم الرسالة بأخرى جوابية. مما

يعني أن الاتصال ليس بالضرورة شكلًا من أشكال الحوار بل يمكن أن يتخذ شكل المناجاة أو شكل حوار الطرش.

٢- وتتميز **المحادثة** (conversation) بطابعها المرتجل والمجاني، فليس فيها ما هو مهيأ سلفًا، لا عدد المشاركين ولا مدّة التبادل ولا طول المداخلة ولا الموضوعات المطروحة. ولكنّ غياب القواعد المرسومة يعوّضه وجودُ القواعد العملية، وهي كثيرة ويفصلّها تحليل الخطاب (analyse de discours). نذكر من هذه القواعد المسلّماتِ الأربع، وهي الكمّية (أن تحتوي المداخلة على مقدار المعلومات المطلوب) والنوعية (أن لا تحتوي على غير المطلوب) والعلاقة (أن تكون موافقة للموضوع) والصيغة (أن تكون واضحة وموجزة ومنظّمة). ونذكر منها أيضًا أصول اللياقة (الجمالية والاجتماعية والأخلاقية).

أما الحوار الروائي فبعيد عن المجانية لأنه محكوم بحاجة النَصّ إليه، أي بالدور الذي يؤديه تبادل الكلام في رسم الشخصيات وتفسير الأحداث. وهو بعيد عن العفوية بسبب طابعه الأدبي وقيود اللغة والأسلوب والتراكيب النحوية، وبسبب تحرره من مراعاة الجليس ومن الظروف الواقعية المرتبطة بمكان المحادثة وزمنها وأطرافها. فهو حوار وهمي تنحصر العلاقة بين أطرافه بمعطيات النَصّ ويقتصر أثرُ العامل الخارجي على المسلّمات البديهية، أي ما يتوقع الكاتب من القارئ أن يقبله سلفًا قياسًا على الواقع.

٣ - وتختلف **المناظرة** (débat) عن الحوار في الهدف وفي الموقف من خطاب الآخر:

- ففي المناظرة يحاول كلّ طرف أن يثبت أن الآخر على خطأ، بينما في الحوار يشارك الطرفان (أو الأطراف) في السعي إلى تفاهم متبادل.

- وفي المناظرة يستمع الواحد إلى كلام الآخر ليكشف الخلل ويتصدّى للحجّة، بينما في الحوار يستمع الواحد إلى الآخر ليفهم أفكاره.

- في المناظرة يقدّم الطرف أفضل ما عنده من أفكار ليبيّن صحتها، بينما في الحوار يقدم كلّ طرف أفضل ما عنده من أفكار ليمتحنها ويحسنّها وينمّيها.

- في المناظرة يهدف كلّ طرف إلى الظفر، بينما هدف الحوار هو الوصول إلى قاعدة مشتركة، إلى خلق نسيج جديد يستمد خيوطه من الموقفَين.

٤ - يختلف **الحوار المسرحي** عن الحوار الروائي بقدْر ما تختلف المسرحية عن الرواية، فالفرقُ يعود إلى طبيعة كلّ نوع وإلى وظائف الحوار في كلّ منهما ونسْبتِه إلى مجمل النَصّ.

- فالحوار المسرحي مشاهد متوالية مترابطة (إلا إذا حسبنا الملاحظات التي يدونها الكاتب المسرحي في بدايات

الفصول والمشاهد نوعًا من السرد القصير)، بينما الحوار في الرواية يخضع للسرد ويتكيّف بمُقتضاه.

- والحوار المسرحي مباشِر يقدّم الشخصيات ويستعيد ماضيها، بينما الحوار الروائي قصير يعتمد التلميح ويساعد على اقتصاد السرد.

- والحوار المسرحي مسموع وغير قابل لإعادة السماع، بينما الحوار الروائي مقروء ويمكن تكرار قراءته.

- والحوار المسرحي هو أصل النَصّ، بينما الحوار الروائي محدود لأن الإكثار منه يضرّ بانسياب السرد ويشتّت الحدث ويضيع انتباه القارئ.

يستفيد الحوار المسرحي من لغة إضافية قوامها حركات الممثلين وإيماءاتُهم وهيئاتُهم، بينما الحوار في الرواية محصور في إطار اللغة.

أسلوبية الحوار:

ليس الحوار الروائي كلامًا مسجلًا بل هو إعادةُ إنتاج لكلام الشخصيات خاضعةٌ لشروط يختلف الكتّابُ في تطبيقها. وهو يستدعي إعادةَ تكوين الوضع من خلال وصفِ المكان وذكرِ عبارات تعوض عناصر المقام الغائبة. هذه العناصر تتعلّق:

- باتجاه الخطاب، أي بتحديد المخاطَب: قال الطبيب للمريض، قال الطبيب متوجهًا إلى والد المريض، قال المريض لنفسه،..

- بنَغَمِية الخطاب: قالت الفتاة بحياء، بصوت متهدج، بلهجة صارمة، بنبرة متوعدة،..

- بشدّة النَبْر: صرخ في وجهه،..

- بانقطاعات الصوت: وسادت بينهما برهة من الصمت قال بعدها..،

- بهيئة المتكلّم: أجاب والبهجة تملأ قلبه..، أجاب مبتسمًا، سألها متعجبًا،..

وباختصار تنصبّ دراسةُ الحوار على:

- تِقْنيات إنتاج الكلام،

- مميزات أسلوب الشخصية (اللهجة الاجتماعية: كلام الشخصية يحمل سماتِ انتمائها الاجتماعي؛ واللهجة الفردية: كلام الشخصية يحمل سماتها الفردية وهوسَها وانحرافاتها)،

- العلاقة بين خطاب الراوي وخطاب الشخصيات،

- التناوب والتكرار والعلاقات بين السرد والوصف والحوار.

وهذه النقطة الأخيرة تتيح إبراز عدد من الحالات:

- دمج وجوه السرد الثلاثة لدى بعض الكتاب، من خلال استخدام الأسلوب غير المباشر الحر مثلًا، مما يصعّب على القارئ التفريق بينها.

- تبادل الوظائف بين السرد والوصف والحوار (الوصف السردي عند ألان روب غرييه **A.Robbe-Grillet**، الحوار الوصفي عند مارغريت دورا **M. Duras**)

- إنشاء أنواع سردية مبنية على هيمَنة وجه من وجوه القص: الحوار (كما هو عند ديدرو Diderot، بنجيه Pinget) أو الحوار الزائف (كما في «السقوط la Chute» لكامو Camus) أو المونولوج الداخلي (كما في «مولي Molloy» لبيكيت Beckett) الذي يلغي موقعَيْ الراوي والشخصية ويدمجهما معًا).

لغة الحوار:

هي همُّ النقد الروائي العربي بامتياز. فالرغبة في بناءِ لغةِ الشخصيات الروائية بناءً واقعيًا يعكس ثقافتها وبيئتها تفرض أن تتكلّم الشخصية بلهجتها. ولكن الفرق بين اللغة الفصحى (لغة السرد الروائي) واللهجات العامية (اللغة الواقعية المفترضة للشخصيات) يجعل استخدام العامية نوعًا من الثنائية اللغوية داخل الرواية الواحدة. فإذا أضفنا أن اللهجات العامية تتفاوت كثيرًا بين البلدان العربية، أمكننا أن نستنتج مقدار الصعوبة التي سيواجهها القارئ المتتبّع للإنتاج الروائي العربي.

هذه المسألة يعانيها المسرح العربي ولا يجد لها حلًا. فكتّاب الرواية والمسرح الذين شغلَتْهم لغةُ الحوار انتهوا إلى ما يمكن أن ينتهوا إليه: إبقاء الحوار بالفصحى أو استخدام العامية (عامية عاصمتهم) أو اعتماد حل وسط يقوم على كتابة الحوار بلغة فصحى مبسّطة (قريبة من تراكيب العامية، غير معْربة، الخ..). وإذا كان استخدام الفصحى يهدّد الحوار بالتصنّع والجمود، فإن استخدام العامية يشكّل خروجًا على اللغة الفصحى وتهديدًا لمستقبلها. أما الحلّ الوسط، الذي يستخدمه العربي اليوم للتفاهم مع أبناء البلاد العربية الأخرى، فعَيبُه أنه لا يعبّر عن كلام الشخصيات في حياتها العادية، وأنه يلغي فوارق اللغة بين الشخصيات، ويضيّع على الرواية إمكانية التصوير الاجتماعي للشخصية.

وظائف الحوار:

يسمح الحوار

- بالتخلّص من جمود الأسلوب الأدبي من خلال استخدام ألفاظ وتعابير وصيغ نحوية مستفادة من اللغة الحية.

- بتقوية أو إضعاف أو كشف التعاطف بين الشخصيات.

- بتنويع وجهات النظر من الحكاية، بالانتقال من موضوعية الراوي إلى ذاتية الشخصية، من المعرفة إلى الشعور.

- بخلق الاحتكاك بين الأصوات (الشخصيات) وبين الكلام (حوارية باختين).

- بتحويل الشخصية إلى شيء موضوعي فتنظر إليها من وجهة نظر جديدة.

- بتعبير الشخصيات عن نفسها بصورة لا توفرها التقنيات الروائية الأخرى. فإذا كان الحياء والضيق يمنعان الشخصية من أن

تقول مشافهة ما يمكنها قوله كتابة في رسالة مثلًا، فإن تبادل الكلام، بسبب طابعه العفوي والارتجالي، يحرّك المشاعر ويفجِّر الأفكار ويغيّر الجو الداخلي عند المتحاورين.

– بتأكيد واقعية الرواية وترابطها: فإذا تناول الحوار أحداث الماضي أكد صحّة هذه الأحداث وخلق بينها الانسجام، وإذا تناول المستقبل منح القارئ أداةَ الاستشراف والحكم على سير الرواية.

(أنظر: خطاب، سرد، مشهد)

حِوارِيّة DIALOGIC - *DIALOGIQUE*

تنظر فلسفة اللغة واللسانية والأسلوبية إلى علاقة المتكلّم باللغة باعتبارها علاقة بسيطة تربط المتكلّم بنظام لغوي واحد ومحايد. أما ميخائيل باختين M. Bakhtine الذي يعود إليه هذا المصطلح فيعتبر أن للّغة، فضلًا عن الوجه المادي، وجهًا حيًا يأتيها من الكلام الذي يحدّد مقاصدها، لأن اللغة مادّة حيّة يستخدمها المتكلّم في زمان وبيئة محددين، ولأن خطاب المتكلّم لا يطرق موضوعه مباشرة بل يمر بكلّ ما قيل حوله. فكلّ خطاب يتأثر بما قيل في موضوعه وبما يمكن أن يقال. فحين نتكلّم نتأثر بما قاله الناس قبلنا فتظهر في خطابنا رواسب من ألفاظهم وعباراتهم، ونتأثر أيضًا بما يمكن أن يقولوه ردًا علينا – لأن لكلّ خطاب جوابًا يتوقعه المتكلّم – فنعدّل خطابنا تبعًا للردود التي نتوقعها عليه.

فإذا كانت اللغة واحدة بنظامها النحوي المجرّد فهي متعدّدةُ الطبقاتِ والأصوات. نجد تعدّد الطبقات في أبنية الأنواع الكتابية حيث يرتبط بعض الأنواع (كالخطابة والصحافة..) بسمات لغوية مميِّزة (سمات معجمية، دلالية، نحوية، الخ..) ونجد تعدّد الأصوات في كلام أصحاب المهن كالمحامين والأطباء والتجّار والساسة والمدرّسين الخ.. فهذه الأصوات لا تختلف بمفرداتها وحسب بل بأغراضها وتفسيراتها. ونجد التعدّد في نظرة المتكلّمين إلى العالم، فالمؤلفات السائرة والتيّارات الأدبية والمجلّات والصحف تولِّد التعدّد في اللغة لأنها تحمِّل الألفاظ مقاصدَ ونبراتٍ خاصة ومميِّزة.

تتعدّد الأصوات في النصّ فتتكامل وتتداخل في علاقات حوارية وتتعايش في وعي الأفراد، وخصوصًا في الوعي الخلّاق للروائي الفنان. وهي كلّها قادرة على أن تحتلَّ مكانًا في الرواية. ففي الرواية متسع لكلّ أنواع الكتابة وأساليبها ولكلام أصحاب المهن والأجيال وللهجات الاجتماعية. لهذا تتعذّر دراسة الخطاب منفصلًا عن أغراضه ومقاصده الخارجية.

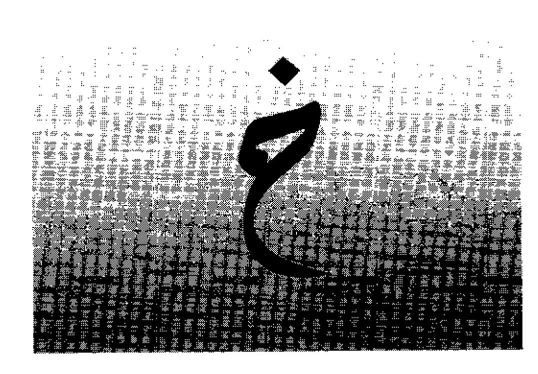
يستخدم الروائي تعدّد الأصوات في روايته من دون أن يجرّدها من السمات التي حمّلها إياها الآخرون. أما في الشعر

فيكتفي الخطاب بنفسه إذ ليس له، اصطلاحًا، صلةٌ بخطاب جوابي. فالشاعر كغيره يعيش في جوّ مفعَم بالأصوات الحيّة المتعدّدة، ولكنه لا يفسح مجالًا لها في أسلوبه خوفًا من تدميره وتحويله إلى نثر.

تتنوّع أشكال الحوارية ووجوه العلاقات التي تنسجها داخل الخطاب الروائي. ولعلّ الشكل الأبرز تاريخيًا هو ما تتضمّنه الروايةُ الهزلية الإنكليزية من اللغات المحكية والمكتوبة في عصرها. وتكاد تكون رواياتُ فيلدنغ Fielding وسمولت Smollett وستيرن Sterne وديكنز Dickens دائرةَ معارف لأشكالِ لغة الأدب. ففيها مُحاكاة ساخرة لفصاحةِ المرافعات في المحاكم، وأسلوبِ المحاضر في مجلس النواب، وتحقيقاتِ الصحف، ومفرداتِ رجال الأعمال الجافّة، وكلامِ العلماء المتكلّف، وأسلوبِ الملاحم الرفيع، وتزمُّتِ الوعظ الأخلاقي، وطريقةِ بعض الشخصيات المعروفة في الكلام، يجمعها ويربطها كلامُ الكاتب المباشِر المعبِّر عن أحكامه ونظرته إلى العالم.

هناك شكلٌ حواري تستخدمه كلّ الأنواع الروائية هو كلام الشخصيات. فالشخصيات في الرواية تملك منظورَها الخاص ودرجاتٍ من الاستقلال الأدبي والدلالي. فالنَصّ الحواري يختلف عن النصّ الوحيدِ الصوت (monologique) بأن كلام الراوي وأحكامَه ومعلوماتِه ليست المرجعَ الوحيد. فالمراجع تتعدّد بتعدّد الشخصيات. وكلام الشخصيات هو كلام الآخرين بالنسبة إلى الراوي، وهو يؤثر في خطاب الراوي عنها، ويزرعه بالألفاظ الغريبة، ويعدّد طبقاتِه، وبالتالي يُدخل إليه التعدّد اللغوي.

(أنظر: تناصّ، سرد وحيد الصوت، ممارسة دالّة).



خاتِمَة END - *DÉNOUEMENT*

لكلّ نص مكتوب نهاية (fin)، أي نقطة يتوقف عندها الكاتب عن متابعة الرواية. ولكن هذه النهاية ليست حكمًا الخاتمة التي يمكن تعريفها بأنها وسيلة فنية وبلاغية وفكرية تولّد في القارئ الإحساس ببلوغ الغاية.

نظر النقّاد إلى الأثر الأدبي، منذ كتاب فن الشعر لأرسطو، نظرتَهم إلى كيان مكتمِل ذي بداية ووسط وخاتمة. ودرسوا هذه الحدود موجِّهين عنايتَهم نحو البداية، كالمطلع الشعري وديباجة الخطبة، لأن القصيدة والخطبة لا تسعيان إلى تقديم المعلومات بل إلى جذب القارئ إلى الاستماع. أما الخاتمة فكانت أمرًا سلبيًا على الدوام. ففي قصيدة المدح تعني الخاتمة (بيت القصيد) انتقال الشاعر من كيل المديح إلى طلب المكافأة، وفي الخطبة تعني الخاتمة قطعًا لتواصل الخطيب مع المستمعين. أما في الرواية فتأتي الخاتمة لتخرج القارئ من عالم جميل دخل فيه برضاه، هو عالم الحكاية، إلى عالم الواقع اليومي. وكثيرًا ما تشكّل الخاتمة سببًا للتوتر بين الكاتب والقراء، لأن الخاتمة تحمل عادة موقفَ الكاتب من موضوع روايته، أو حكمَه على سلوك شخصياتها، وهذا الموقف لا يرضي القارئ أحيانًا أو يتعارض مع الأخلاق السائدة. لهذا يحدث أن يطلب الناشر من الكاتب تعديل الخاتمة أو كتابة خاتمة جديدة تنسجم مع ذوق الجمهور. والفن المسرحي أكثر عرضة لهذا التعديل من الفن الروائي، بسبب العلاقة المباشرة بين المسرح والجمهور. وقد نشر بعض الكتّاب أعمالهم مثبتين فيها الخاتمتين، الأصلية (الفنية) والمعدّلة (التي ترضي الجمهور)، ومن هؤلاء توفيق الحكيم في مسرحية «شمس النهار».

تأتي الخاتمة حصيلةً لتطوّر الأحداث وصراع القوى أو نتيجةَ حدث مفاجئ (موت أحد الأطراف أو تخلّيه عن الصراع) أو نتيجة تدخّل قوى غَيبية. فحين كانت خيوط الحكاية تتعقّد في المسرحيات بحيث لا يحلّها سوى تدخّل الآلهة، كان قدماء اليونان والرومان يستخدمون آلة شبيهة بالرافعة ليهبط بها أحد الآلهة ويفكّ العقدة (deus ex machina). وقد انتقد أرسطو والكلاسيكيون تدخّل القوى الغيبية لتعارضه مع قاعدة المعقول. ويُعتبر من قَبيل هذه الخاتمة أيضًا الحلُّ الذي يأتي

نتيجة تدخّل مفاجئ من شخصية قادرة في نهاية الرواية.

ليست الخاتمة بالضرورة هي الجملة الأخيرة أو المقطع الأخير من الرواية. وقد تبلغ الأحداث نهايتها ويستمر الراوي في الكلام معلقًا على الأحداث أو مقدمًا مغزاها فتكون الخاتمة مقفلة. وقد ينقطع كلام الراوي قبل الوصول إلى نهاية الأحداث ومعرفة مآل الشخصيات فتكون الخاتمة مفتوحة. والخاتمة المقفلة أقرب إلى رضى القارئ لأنها تجيب عن كلّ أسئلته فتُدخل الطمأنينة إلى قلبه، أما الخاتمة المفتوحة فمشرّعة على احتمالات متعدّدة، لذا يقوى فيها التشويق ويشارك القارئ في التأليف من خلال تصوّر النهايات التي ترضيه.

إن الانسجام بين بداية الرواية وخاتمتها يعطي الانطباع بتماسك السرد وحُسن التأليف، وهو المجال الصالح للكاتب للتعبير عن فكرته ونظرته إلى الدنيا. ففي الصفحات الأولى تطرح الرواية أسئلتها فتأتي الأجوبة من تطور الأحداث ومن الخاتمة. وقد تكون الرواية البوليسية أوضح مثال على ذلك لأن حبكتها لا تعتمد على الأفكار بل على المسألة والحلّ. فالشرطي فيها، كما يقول روجيه كايوا R. Caillois، يجتهد ليجيب عن الأسئلة التي يهتمّ لها قاضي التحقيق في الواقع: من؟ متى؟ أين؟ كيف؟ لماذا؟ وإن كان السؤال «كيف؟» هو أكثر ما يستوقفه.

ومن تقريب البداية والخاتمة استخلص رولان بارت R. Barthes طريقته في التحليل البنيوي للقصص: ينبغي أولًا تحديد المجموعتين الطرفيتين البداية والخاتمة، ثم كشف ماهية الطرق والتحولات التي ربطت أو فصلت بين الطرفين، وعلى العموم ينبغي تعريف الانتقال الذي تمّ من حالة استقرار إلى حالة استقرار أخرى.

لهذا من المفيد كثيرًا مقارنة بداية الرواية بخاتمتها للوقوف على التغيير الحاصل في الحالة الأولية وتقديرِ مداه والحكمِ على ما قامت به الشخصيات. ومن المفيد أيضًا مقارنة بداية الرواية وخاتمتها ببدايات الروايات المنشورة وخاتماتها للوقوف على ما يربط هذه الرواية بتقاليد نوعها وبنتاج عصرها وبيئتها.

(أنظر: أقصوصة، بداية، رواية).

خارِق FANTASTIC - *FANTASTIQUE*

يقوم الخارق على تقاطع نقيضين: العقلانية التي ترفض كلّ ما لا يقبل التفسير، واللاعقلانية التي تقبل بوجود عالم غير عالمنا، له نظامه ومقاييسه المخالفان لتجربتنا البشرية ومبادئنا العقلانية. من هنا ينطلق تزفيتان تودوروف T. Todorov ليعرّف الخارق بأنه نوع أدبي يتحدّد مفهومُه قياسًا إلى الحقيقة والخيال،

وأنه ليس وجودًا قائمًا بذاته بل إحساس لا يدوم سوى الوقت الذي يستغرقه تردّد القارئ بين التفسير العقلاني والتفسير الغيبي. كيف ينظر القارئ إلى الأشباح، مثلًا، أيراها وهْمًا أم حقيقة؟ هناك برهة من الوقت يمضيها ذهنُه في التردّد بين الرأيين قبل أن يصل إلى جواب، وهذه البرهة التي تسبق الجواب هي زمن الخارق. وحين يستقر على أحد الرأيين يخرج من الخارق ويدخل نوعًا مجاورًا له، هو الغريب أو العجيب. الخارق هو تردّد القارئ الذي لا يعرف سوى القوانين الطبيعية، أمام ظاهرة تبدو غير طبيعية.

يتميز **العجيب** le Merveilleux بأنه ينتمي إلى عالم لا يشبه عالم الواقع بل يجاوره من دون اصطدام ولا صراع، رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين وتباين صفاتهما. فقارئ الحكايات العجيبة، كألف ليلة وليلة، يتعايش مع السحرة والعمالقة والجان فيطمئن إلى بعضها ويخشى بعضها الآخر. وهو، من بداية القصّة، يترك عالمه الواقعي وينتقل بالفكر إلى عالم آخر، مسلِّمًا بقوانينه ومنطقه. ففي حكايات الجان لا يثير حضور الجني وعمله وطاقته وطاعته لمالك القمقم استغراب شخصيات القصّة ولا قرائها بسبب تواطؤ القارئ مع ما يخالف منطقه، وتخليه مؤقتًا عن حسه النقدي، وقبوله بدخول اللعبة الفنية. ومما يساعد على هذا التواطؤ أن القارئ يستسيغ العودة إلى تصورات الطفولة التي سبقت اكتساب التفكير العقلاني.

بينما الحكايات الخارقة تستدرج القارئ إلى عالم يشبه عالم الواقع في كلّ شيء، عالم رتيب هادئ يدعو إلى الاسترخاء، وبغتة تنتصب أمامه ظاهرة لا تفسير لها تمزق عالمه المطمئن: عودة الأموات للانتقام، مصاصو دماء متعطشون إلى الدماء الطازجة، تماثيل تدبّ فيها الحياة فجأة فتختلط بالناس، بشر يتحوّلون إلى وحوش، كائنات بشرية أو موادّ كيميائية مصنوعة في مختبرات العلماء تخرج عن السيطرة، الخ.. ومع أن الأشباح والأشياء التي تعمر هذه القصص هي من نسج الخيال، فإن القارئ لا يراها بهذه العين بل يتعامل معها كجزء من عالمه الواقعي. فيرى الأشباح تأتي إليه من خلف الموت تخترق الجدران والأبواب المقفلة وتختفي حيث لا تراها عين البشر وتزرع حياته بالقلق والخوف والرعب. لهذا كان الخوف هو مبدأ القصص الخارقة، بل إن من الدارسين من يعتبر أن القصّة الخارقة لا يُحكم عليها من خلال مَقاصد كاتبِها ونسيج حبكتها بل من خلال قوة الانفعال التي تثيرها في قارئها.. فالقصّة تكون خارقةً إذا ولّدت في القارئ الاحساس بالخوف العميق.

أما **الغريب** l'Étrange فيتميز بأحداثه التي تظهر في البداية خارقةً أو غير قابلة للتفسير

ثم تتحوّل في النهاية إلى أحداث عادية أو مفهومة: فإما أن هذه الأحداث لم تقع فعلًا (كأن تكون ثمرة تخيلات غير منضبطة: أحلام، عارض نفسي، هلوسة، الخ..)، وإما أن وقوعها تمّ نتيجة صدفة أو خدعة أو سرّ مكتوم أو ظاهرة قابلة للتفسير العلمي.

خَديعَة SNARE - *LEURRE*

هي معلومة يبثّها النَصّ على سبيل التمويه. إنها إرهاص زائف. فالقارئ يصبح، بِحُكم الخبرة التي يكتسبها من قراءة القصص، قادرًا على الانتباه إلى كلّ إشارة والإفادة منها في توقّع سير الأحداث، وهذا ما يُضعف عنده أحيانًا لذّة التشوّق. لهذا يلجأ الكاتب إلى خداعه من خلال تلميحات كاذبة تُفسد حساباته، وتحرّك الشوق في نفسه لمعرفة مستقبل الأحداث. وأكثر الأنواع القصصية لجوءًا إلى الخديعة هو الرواية البوليسية ورواية المغامرات والرواية المتسلسلة. ويمكن دراسة خدع النَصّ بالتركيز على كثرتها (مما يجعل القارئ يحتار في الاختيار)، وموقعها (في بداية الرواية حين يكون القارئ منهمكًا في بناء العالم الروائي أو في مقاطع ثانوية ظاهريًا) وغموض حالها (لا يعرف القارئ إذا كانت جزءًا من الحكاية الأساسية أو من حكاية ثانوية)، وتشديدها على دليل واضح لإخفاء دليل آخر...

(أنظر: إرهاص، استباق، إفشاء المعلومة)

خِطاب DISCOURSE - *DISCOURS*

يعرّف بنفنيست Benveniste الخطاب بأنه قول يفترض متكلّمًا ومخاطَبًا ويتضمَّن رغبةَ الأوّل بالتأثير في الثاني بشكل من الأشكال. وهذا يشمل الخطاب الشفهي بكلّ أنواعه ومستوياته ومدوناته الخطية، ويشمل الخطابَ الخطّي الذي يستعير وسائل الخطاب الشفهي وغاياته، كالرسائل والمذكرات والمسرحيات والمؤلفات التعليمية، أي كلَّ خطاب يتوجّه به شخص إلى شخص آخر معبّرًا عن نفسه بضمير المتكلّم. ويواجه بنفنيست الخطابَ بالسرد التاريخي من حيث أزمنةُ الفعل: فالخطاب يستخدم كلّ أزمنة الفعل باستثناء الماضي الناجزِ المقطوعِ الصلة بالحاضر، بينما السردُ التاريخي يستخدم الماضي الناجزَ ولا يستخدم لا الحاضر ولا المستقبل ولا الماضي الموصول بالحاضر، لأن الموصول بالحاضر موصولٌ بالمتكلّم (أي المؤرّخ) الذي لا يجوز له أن يُقحم ذاته في التاريخ بل أن يترك التاريخ يروي نفسه.

ويخالف دارِسُو الخطابِ المعاصر بنفنيست في اعتبار غياب المتكلّم مؤشّرًا كافيًا لغياب المخاطَبَة، ويَدلّون إلى نصوص أخرى، غير النصّ التاريخي، يغيب عنها المتكلّم ومنها النصّ التعليمي الذي يقدّم المعلومات كحقائق ثابتة (تشرق الشمس في الصباح) من غير إشارةٍ إلى

طرفَيْ الخطاب (متكّلم/مخاطَب) وإن كانت تقاليد التعليم (معلّم/طالب) تعوّض مثل هذا الغياب.

يعبّر مصطلح الخطاب في المفهوم اللساني المعاصر عن القول الذي يتجاوز الجملةَ، والذي تدرسه اللسانيةُ انطلاقًا من قواعد تسلسل الجُمل. أما الخطاب في المفهوم السردي فهو القول الشفهي أو الخطّي الذي يُخبر عن حدث أو سلسلة أحداث. وهذا التعريف يقرّب الخطابَ من النصّ، ويقرّبه من السرد، وهو وضع الحكاية في نَصّ لنقلها إلى القارئ، ولكنّه يُبعده عن الحكاية، وهي مضمون النصّ. والواقع أن هذه المفاهيم الثلاثة تختلط على ألسنة المتكلّمين في أكثر من لغة واحدة. فالرواية تعني النصَّ (أي الخطاب) والسردَ (لأنها مصدر فعل روى) والحكايةَ (أي الحدث المروي). وقد عنيت السردية بتوضيح هذه المفاهيم الثلاثة، الخطاب والسرد والحكاية، فحدّدت مصطلحاتها تجنبًا لوقوع القارئ في اللبس.

والخطاب في السردية هو نصّ الرواية. وهو يتحدّد بمادته (كلام أو كتابة) وشكله (جمل متلاحقة ذات ترتيب مقصود تعرض حالات ومواقف وأحداثًا، وهذا العرض محكوم بوجهة نظر الراوي وبسرعة السرد وبتعليقات المؤلف الخ..).

والخطاب كنَصّ روائي يتأثّر بمستويات السرد: فهناك خطاب الراوي، وخطاب الشخصيات. فالراوي يمكن أن يكون حاضرًا في النَصّ كجزء من الحكاية، أو يكون غائبًا عن الحكاية، أي مجرّد راوٍ لها. في الحال الأولى يستخدم ضمير المتكلّم، وفي الحال الثانية لا يستخدم هذا الضمير، ولكنّه في الحالَيْن يتوجّه بكلامه مباشرة إلى المروي له. أما سائر الشخصيات فلا تتوجّه إلى المروي له بل يكلّم بعضُها بعضًا، ويطلّع المروي له على كلامها منقولًا بلسان الراوي. ينقل الراوي كلام الشخصيات بأشكال مختلفة، درج الدارسون على تحديدها بأربعة: الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر، والخطاب المسرود، والخطاب غير المباشر الحر.

(أنظر: حوارية، خطاب غير مباشر، خطاب غير مباشر حر، خطاب مباشر، خطاب مسرود، سرد وحيد الصوت، كلام، نَصّ)

خِطاب غَيْر مُباشِر

INDIRECT DISCOURSE

DISCOURS INDIRECT

هو خطاب منقول بصيغة الغائب، يأتي بعد فعل القول أو ما في معناه، ولا يكون مسبوقًا بعلامات تَنْصيص: قال له أَنْ يُغربَ عن وجهه.

خطاب الغائب هو خطاب غير مباشر، لأن الراوي لا ينقل كلام الشخصية بحروفه بل

ينقله بمعناه. وهذا الأسلوب يحافظُ على وَحدة النَبْر في السرد (بسبب عدم تبدّل المتكلّم: الراوي هو دائمًا المتكلّم) ويسمحُ للراوي بتحليل كلام الشخصية وتفسيره، ولكنّه يفتقر إلى قوة التعبير التي يملكها الخطابُ المباشر، ويعجز عن إيصال الانفعالات الشخصية (النداء، التعجب،..).

«ولكنّه سرعان ما هزأ بأفكاره قائلًا لنفسه إن ولعه بالنساء وخبرتَه بمعاشرتهن أرهفا حاسةَ سوءِ الظن بهن عنده، وإن الحقيقة بلا ريب أبعدُ ما تكون عن تصوّره، أو لعلّ المرأة من النساء اللاتي يفضنَ الحنانَ طبعًا وسجيةً فيظنّه من لا يعرفهنّ غزلًا وما هو بالغزل.» (نجيب محفوظ: بين القصرين، مكتبة مصر ١٩٧٥، ص٢٣٢)

(أنظر: خطاب، خطاب غير مباشر حر، خطاب مباشر، خطاب مسرود، كلام، نَصّ)

خِطاب غَيْر مُباشِر حُرّ FREE INDIRECT DISCOURSE - *DISCOURS INDIRECT LIBRE*

هو خطاب منقول لا يسبقه فعلُ القولِ ولا قوسان ولا نقطتان، وهو يَستخدم ضمير السرد، وتظهر فيه أحيانًا آثارُ الكلام الشفهي (التعجّب خصوصًا). يجمع هذا الخطاب بين الأسلوب المباشِر والأسلوب غير المباشِر. فهو يحذف من الخطاب المباشر ضميرَ المتكلّم والمخاطَب (أنا، أنت) وعلامات الزّمن والمكان (هنا، الآن) لأنّ الشخصية فيه لا تتكلّم بلسانها بل بلسان الراوي (من هنا كلمة: غير مباشر) ولكنّ الراوي لا يقدّم لنا كلامها وفق صيغة الخطاب غير المباشر التقليدية (من هنا كلمة: حر).

«وابتسم حسن ابتسامة عريضة، ظلّت مرتسمةً على شفتيه طويلًا. وداخَله سرورٌ وحماس وفخار.

هذه هي الحياة حقًّا، حياة تدبّ تحت مهاوي النبابيت ومساقط الكراسي وفي دهاليز للغرز، حيث السماء ذهب والأرض أشواك والطريق مسارب شتّى يُفضي بعضها إلى اللذة والعزة وبعضها إلى السجن والموت. فها هنا وطنه ومراحه، وما هو بالغريب في هذا الدرب المتعرّج المتلاطم الشرفات، حيث تختلط آهات الدلال بعواء العربدة، وأريج البخور بعرف الخمور، وسباب المتعاركين بقيء المخمورين، إلى غناء وعزف وقصف. بوسعه أن يقضي بين أحضانه أعمارًا دون ملل، يأكل ويشرب ويربح ويسكر ويحشّش ويغني.

وأشرق وجهه بالأمل وألقى على ما حوله نظرة.» (نجيب محفوظ: بداية ونهاية، دار القلم، بيروت ١٩٧١، ص ١٠٢).

(أنظر: خطاب، خطاب غير مباشر، خطاب مباشر، خطاب مسرود، كلام، نَصّ)

خِطاب مُباشِر DIRECT DISCOURSE *DISCOURS DIRECT*

هو خطاب منقول حرفيًا بصيغة المتكلّم، يأتي غالبًا بعد فعل القول أو ما في معناه، ويكون مسبوقًا بنقطتَين وموضوعًا بين قوسَين مزدوجين. مثاله: قال له: «أغربْ عن وجهي».

وقد يغيب القوسان، وهذا هو الغالب، وقد تغيب معهما النقطتان، وقد يُحذف فعل القول ويُستعاض عنه بخط قصير في بداية السطر، وقد يجمع الكاتب بين الذكر والحذف في مقطع واحد:

«ورفع حسين رأسه عن المكتب وتفحّصه بدهشة ثم سأله: ما لك؟

فضحك حسنين ضحكة قصيرة دون أن يجيب، فسأله الآخر بلهجة ذات معنى: أأعطيك درسك؟

فارتمى حسنين على فراشه وتساءل: هل أبدو متغيرًا؟

بلا ريب.

فتنهد الشاب قائلًا: يحق لي أن أحمد الله على أن أمّنا تجلس فيما يشبه الظلام. ماذا حدث؟

هل يخبره بما حدث؟ ولكن هل يلقى منه إلا زجرًا؟ قال: لم يحدث شيء.

- واضطرابك؟! إنك إذا اضطربت توتر أنفك كالحمار.»

(نجيب محفوظ: بداية ونهاية، دار القلم، بيروت ١٩٧١، ص ٤٦)

يفترض الخطاب المباشر تبدلًا في المتكلّم لأن الراوي يترك مكانه للشخصية لتعبر بصوتها ولهجتها وألفاظها، مما يعطي النَصّ حيوية وقوة تعبير. وحين تتولى الشخصية الكلام بنفسها تصبح ضمائر التكلّم والخطاب وعلامات المكان والزمان في كلامها تابعة لعالمها.

(أنظر: خطاب، خطاب غير مباشر، خطاب غير مباشر حر، خطاب مسرود، كلام، نَصّ)

خِطاب مَسْرُود

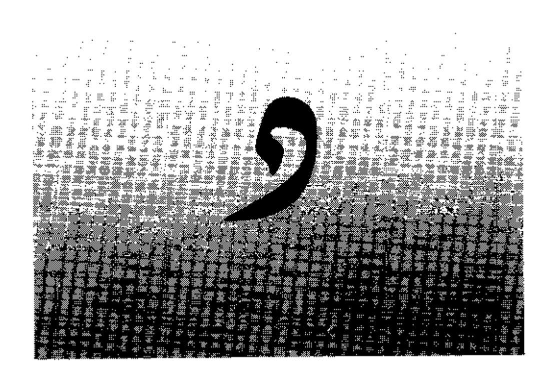
NARRATIZED DISCOURSE

DISCOURS NARRATIVISÉ

هو خطاب ينقله الراوي كحدث من أحداث الحكاية، مثاله: أمره بالغروب عن وجهه. لا فرْقَ في الخطاب المسرود بين ما أصله كلام وما أصله حركات ومواقف وحالات نفسية. وهذا الخطاب هو الأبعد عن الأصل والأشدّ اختصارًا له. وقد نصح فلوبير Flaubert الكاتبَ بأنْ يروي بهذا الأسلوب كلامَ الشخصية الثانوية.

«واستمع الطبيب إلى زبيدة وهي تهتف بسقوط العمدة وحياة الريس، وضحك كثيرًا وهو يسألها فتجيبه وتهلوس وهي تجيب» (يوسف إدريس: أرخص ليالي، ص ٢٢٦).

(أنظر: خطاب، خطاب غير مباشر، خطاب غير مباشر حر، خطاب مباشر، كلام، نَصّ)



دَلالِيّة SIGNIFIANCE - *SIGNIFIANCE*

يمكن حصر النَصّ في دلالة واحدة، وهذا ما يحاوله فقه اللغة تحديدًا وما يحاوله النقد التأويلي عمومًا حين يسعى إلى البرهان أن للنَصّ دلالة عامة متغيّرة بحسب المذاهب. فالنَصّ يدل على حياة المنتج بالنسبة إلى النقد النفسي التحليلي، وعلى مشروعه بالنسبة إلى النقد الوجودي، وعلى إطاره الاجتماعي التاريخي بالنسبة إلى النقد الماركسي، الخ..

ترى جوليا كريستيفا J. Kristeva، صاحبة هذا المصطلح، أننا إذا أخذنا بمبدأ الانتاجية بدل الانتاج، وحرّرنا النَصّ من المعنى الواحد، واعتبرناه مجالًا يتحرّك فيه الدالّ من دون أن يتقيّد بمدلول ثابت، وجدنا أن من الضرورة التمييز بين الدلالة العائدة إلى القول وفعل الدلالة العائد إلى الانتاجية، أي إلى فعل القول. فعل الدلالة هذا هو المقصود بالدلالية.

(أنظر: قول، نطق، نَصّ)

دَلِيل INDEX - *INDICE*

الدليل هو العلاقة القائمة بين الظاهرة ومسببها: ارتفاع الصوت دليل على الانفعال، اللهاث دليل على التعب، تكدّس الغيوم دليل على قرب هطول المطر، الخ..

الدليل في مفهوم شارل بيرس Peirce هو جزء من ثلاثية: الأيقونة - الدليل - الرمز. فالدليل يُقيم مع الواقع الخارجي علاقة تجاور: الدخان دليل النار، بينما تقيم الأيقونة علاقة تشابه، ويقيم الرمز علاقة اصطلاح.

في السيمياء الحديثة يتحدّد الدليل انطلاقًا من آلية الدلالة، كما عند لويس برييتو Priéto. فالدليل يدلّ، لكن العلاقة بين الدليل وما يدلّ عليه ليست بسيطة، لأنها غير مباشرة. فالدليل يضع الظاهرة ضمن مستوى أعمّ منها، ولكنْ من نوعها، هو «عالم الخطاب». فجملة «لا دخانَ من غير نار» تنتمي إلى عالم خطاب يفيد أن النار ترسل دخانًا.

في تحليله البنيوي للقصص بحث رولان بارت R. Barthes عن الوحدات الدلالية الدنيا. فميّز بين الوظائف والأدلّة. فاعتمد للوظائف المعنى الذي حدّده بروب Propp. وحدّد الأدلّة بأنها تصوّرات مبعثرة ضرورية لفهم معنى الحكاية: أدلّة على طباع الشخصية القصصية، معلومات عن

هويتها، ملاحظات حول «الجو»، الخ.. وهذه الأدلّة لا يتحدّد دورها إلا إذا ربطناها بمستوى أعمّ منها (أفعال الشخصيات، السرد). واقترح بارت التمييز داخل الأدلّة بين أدلّة المعلومات (Informants) والأدلّة الفعلية (Indices). فالمعلومات تقدّم معطيات مباشرة ومفهومة، وتربط النَصّ بما هو خارج عنه من أجل الإيهام بالواقع: (في باريس، عام ٢٠٠٢). أما الأدلة فتقدّم معطيات لا يمكن فهمها كلّها إلا بعد حين، ووظيفتها الربط بين المتواليات السردية: الأدلّة التي يجمعها رجال الشرطة لا يتّضح دورها إلا بعد تطوّر التحقيق. فإذا ذكر الكاتب، مثلًا، في الصفحات الأولى أن الشخصية الفلانية تستورد التحف الصينية فإن هذا الدليل البسيط يكتسب دورًا إذا اكتشف رجال الشرطة وجود شبكة سرية لتهريب التحف تعمل في المدينة.

(أنظر: متوالية، وظيفة)

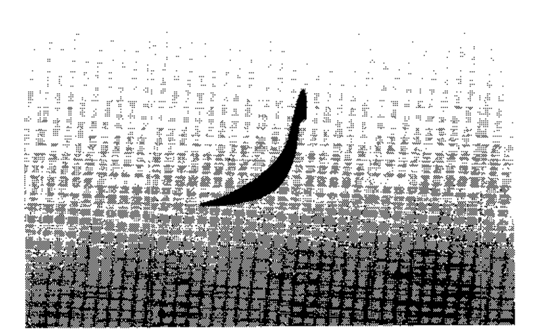
دَوْر ROLE - *RÔLE*

للشخصيات في الرواية دور يرتبط عمومًا بصفاتها. ولعلّ أشهر تصنيف للأدوار هو ذاك الذي نجده في «الكوميديا الإلهية» لدانتي حيث الأدوار محدّدة سلفًا ولا تتغيّر سوى الأفعال. وقد اعتمد المسرح الكلاسيكي الفرنسي هذا التصنيف.

تحوّل تصنيف الأدوار إلى نظرية بعدما درس فلاديمير بروب V. Propp. الحكايات الروسية واستخلص سبع دوائر من الأفعال هي: المعتدي (يسيء إلى البطل، يواجهه، يلاحقه الخ..)، الواهب (يُخضع البطل للتجربة، يضع الغرض السحري بتصرّف البطل)، المساعد (يساعد البطل على التنقل، يعوّضه ما ينقصه، يساعده حين يتعرّض للملاحقة، يُعينه على تنفيذ المهمّات الصعبة وعلى التنكّر)، الأميرة وأبوها (يطلبان من البطل تنفيذ مهمات صعبة، يكشفان البطل المزيّف، يتعرفان إلى البطل الحقيقي، يعاقبان المزيف، يكافئان البطل الحقيقي بزواج الأميرة منه)، الآمر (ينحصر فعلُه في إرسال البطل في مهمة)، البطل (يذهب في مهمة البحث، يلبّي مطالب الواهب، يتزوّج الأميرة بعد اتمام المهمة)، البطل المزيّف (يذهب في مهمة البحث، يلبّي مطالب الواهب). كلّ من هذه الدوائر السبع يضمّ عددًا محدّدًا من الأفعال ويشكّل دورًا مستقلًا. وقد أشار بروب في هذا الصدد إلى ثلاثة احتمالات: أن تلعب الدور الواحد شخصيةٌ واحدة، أن تلعب الدور الواحد شخصياتٌ متعددة، أن تلعب شخصية واحدة أدوارًا متعدّدة.

انطلق غريماس Greimas من أعمال بروب وليفي ستروس L. Strauss وطوّر منظومة متكاملة مؤلفة من ستة عوامل.

(أنظر شخصية، عامل، ممثل).



NARRATOR - *NARRATEUR* **راوٍ**

في كلّ حكاية، مهما قصرت، متكلّم يروي الحكاية ويدعو المستمعَ إلى سماعها بالشكل الذي يرويها به. هذا المتكلّم هو الراوي أو السارد. لا حكايةَ بلا راوٍ يرويها.

يندمج الراوي والكاتب في النَصّ التاريخي والسيرة الذاتية الحقيقية والرحلة. فالراوي/الكاتب هو الذي يروي الأحداث التي شهدها أو سمع عنها، وهو الذي يروي سيرة حياته كما عاشها أو كما يراها في زمن الكتابة. في الحالين نحن أمام راوٍ حقيقي لا وهمي، لأن الحوادث التي يرويها هي - أو ينبغي أن تكون - حقيقية.

ينفصل الراوي عن الكاتب في النصوص المتخيَّلة التي تروي أحداثًا لم يشهدْها الكاتب، أو التي خالف فيها ما شاهده في ترتيب الوقائع، أو الأسباب، أو النتائج، أو الأماكن، أو الزمن، أو أسماء المشاركين فيها، أو علاقاتهم، أو أحاديثهم الخ.. فحين تقدّم الروايةُ الحدثَ المتخيَّل بدل الحقيقي لا يعود للكاتب الحق بروايته (كي لا يصبح كاذبًا)، فتروي الحدثَ شخصيةٌ خيالية هي الراوي. وأوضح ما يكون الفصل بين الراوي والكاتب في الروايات التي يتعدّد فيها الرواة فيما الكاتب واحد لا يتغيّر.

وينفصل الراوي عن الكاتب الضمني (عند تودوروف Todorov) الذي لا يروي الأحداث ولا يصف الأوضاع بل ينظّم الخطاب، ويحدّد ما ينبغي ذكره وما ينبغي حذفه من أجزاء الحكاية. ولكنه يندمج به إذا لم تفصل بينه وبين الحكاية أي شخصية (أي في حال غياب الراوي المباشر). قد يتعدّد الرواة في الرواية الواحدة، كما في الرواية التراسلية والبوليسية، فيروي كلّ واحد منهم ما يعرف، أي جزءًا من مادة الرواية، ويكون هناك راوٍ رئيسي يقدم إطار الحكاية. ولا بد من افتراض وجود هذا الراوي الرئيسي وإنْ لم تتضمّن الرواية أيَّ إشارة مباشرة إليه (حال الراوي المندمج بالكاتب الضمني).

موقع الراوي:

تختلف مواقع الراوي في النَصّ لاختلافِ مستويات السرد، واختلافِ علاقات الراوي بالحكاية التي يرويها، واختلافِ التبئير:

يمكن لموقع الراوي أن يتحدّد من خلال مستوى السرد، فيكون الراوي خارج الحكاية الرئيسية التي يرويها

extradiégétique أو داخل هذه الحكاية intradiégétique.

ويمكن لموقع الراوي أن يتحدّد من خلال علاقته بالحكاية التي يرويها، فهو إما أن ينتمي إليها باعتباره واحدًا من شخصياتها (جواني الحكي) homodiégétique أو لا ينتمي إليها (براني الحكي) hétérodiégétique.

وهذه المواقع تتداخل فيما بينها فيتولد من تداخلها أربعة أشكال أساسية:

- راوٍ خارج الحكاية ولا ينتمي إليها extradiégétique / hétérodiégétique: هو راوي الحكاية الرئيسية بضمير الغائب: ثلاثية نجيب محفوظ، ثلاثية يوسف حبشي الأشقر، الروايات الواقعية اجمالًا.

- راوٍ خارج الحكاية وينتمي إليها extradiégétique / homodiégétique: هو راوي الحكاية الرئيسية بضمير المتكلّم: رواية «ناحية البراءة» لرشيد الضعيف، «الجبل الصغير» للياس خوري، «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي، «حكاية زهرة» لحنان الشيخ، الخ..

- راوٍ داخل الحكاية ولا ينتمي إليها intradiégétique / hétérodiégétique: هو شخصية داخل الرواية، تروي حكاية ثانوية هي غائبة عنها: شهرزاد في «ألف ليلة وليلة».

- راوٍ داخل الحكاية وينتمي إليها intradiégétique / homodiégétique: هو شخصية داخل الرواية تروي حكاية ثانوية مشاركة في حوادثها: سندباد في «ألف ليلة وليلة».

إن استخدام الراوي ضمير المتكلّم لتعيين إحدى شخصيات الرواية يعني حكمًا أن الراوي هو هذه الشخصية، وبالعكس إن استخدام ضمير الغائب لتعيين إحدى الشخصيات يعني أن الراوي ليس هو هذه الشخصية.

هناك مسافات مختلفة تفصل بين الراوي وسائر أصوات الرواية: بين الراوي والكاتب الضِمني، وبين الراوي والشخصيات، وبين الراوي والقارئ المحتمَل. هذه المسافات يمكن أن تكون ذات طبيعة أخلاقية وعاطفية (اختلاف في الأحكام القيمية التي يطلقها كلّ طرف)، أو فكرية (اختلاف في مستوى فهم الأحداث)، أو زمنية ومكانية (ابتعاد نسبي بين الطرفين يظهر في استخدام صيغ الزمان، كالماضي بدل الحاضر، وصيغ المكان، كاسم الإشارة الدال على المتوسط والبعيد بدل القريب).

وظائف الراوي:

يحدّد جيرار جينيت G.Genette وظائف الراوي انطلاقًا من وظائف اللغة التي حدّدها ياكوبسون Jakobson:

- الوظيفة الأولى تختص بالحكاية: وهي الوظيفة السردية: الراوي يروي الحكاية.

- الوظيفة الثانية تختص بالنصّ، وهي

الوظيفة التنظيمية: الراوي يبيّن من خلال تعليقاته على نَصّ حكايته ما في هذا النَصّ من علاقات ومفاصل وارتباطات، أي تنظيمه الداخلي.

- الوظيفة الثالثة تختص بالحالة السردية، وهي وظيفة التحقُّقِ من الاتصال وخلقِ التأثير في المروي له: الراوي يجتهد في التوجّه إلى المروي له ومحاورته ويحرص على إبقاء الاتصال به. يطلق رودجرز Rodgers على هؤلاء الرواة الذين يُديمون التوجّه إلى الجمهور اسم الحكّائين (raconteurs)، ويقترح جينيت تسمية هذه الوظيفة باسم وظيفة الاتصال.

- الوظيفة الرابعة تختص بموقف الراوي من النَصّ الذي يرويه، وهي وظيفة الشهادة أو الإقْرار: الراوي، في النصوص المروية بضمير المتكلّم، يعبِّر عن موقف فكري أو أخلاقي أو انفعالي ويَشْهد على مصدر معلوماته أو دقّة ذكرياته أو المشاعر التي تولدها فيه بعض الحوادث المروية.

- الوظيفة الخامسة تختص بموقف الراوي من الحكاية، وهي الوظيفة الإيديولوجية أو التأويلية: الراوي يتدخّل بصورة مباشرة أو غير مباشرة للتعليق على مضمون الحكاية بأسلوب تعليمي.

لا تظهر أيّ من هذه الوظائف الخمس، فضلًا عن الوظائف الأخرى الخارجة عن السرد (كالتوجّه إلى القارئ وتنظيم الخطاب عن طريق الإعلان والتذكير والإشارة إلى المصادر وشهادات الذاكرة)، منفصلة عن الوظائف الأخرى في النَصّ. وليس بينها ما هو ضروري للسرد سوى الوظيفة الأولى - الوظيفة السردية. أما وجودها في السرد فمرهون بما يرغب الكاتب في إبرازه أو التشديد عليه.

(أنظر: رسالة، رواية، سرد، صوت، كاتب ضمني، مروي له، مرسل، مستوى السرد)

رَسائِل شَخْصِيّة CORRESPONDENCE *CORRESPONDANCES*

تتشابه الرسائل واليوميات في وضوح تاريخها، وأحيانًا في موضوعاتها. وتختلفان في أن اليوميات لا تتأثر إلا بكاتبها بينما الرسالة تتأثر بقارئها. يظهر تأثير القارئ في تشكيل النَصّ: أولًا من جهة الحاجة إلى التفصيل والتوضيح ضمانًا لحسن فهم الرسالة، وثانيًا من جهة الحاجة إلى مراعاة طبيعة المرسَل إليه ومستواه وموقعه. فإذا كانت اليوميات هي اعترافات انسان منعزل، فإن الرسالة هي خروج من الانعزال، وحوار مع الآخر. ولا شك في أن درجة الصدق فيهما ليست واحدة.

(أنظر أدب السيرة، اعترافات، سيرة ذاتية، صورة الذات، مذكرات، يوميات)

رِسَالَة MESSAGE - *MESSAGE*

هي إشارات أو علامات مشفَّرة، أي

موضوعة في شكل قابل للنقل، يبعث بها مرسِل إلى مرسَل إليه بواسطة وسيلة نقل. يتولّد من نقل الرسالة علاقة اجتماعية (إعطاء معلومات، إعطاء أوامر، استفهام) هي لُبّ الرسالة.

دور الاتصال هو نقل شكل الرسالة، أما المعنى فيكتشفه المرسَل إليه بعد حلّ الشفرة. ويخضع شكل الرسالة لطبيعة نظام الاتصال المعتمد (الشفرة): صوت، ضوء، حركة، حرف، الخ.. وضع الرسالة في شفرة يسمى التشفير، واستخراجه منها هو حل الشفرة. ويمكن أن تتغير طبيعة الشفرة. فالمخابرة الهاتفية (الصوتية) يمكن تدوينها (خطيًا) باستخدام حروف اللغة، ويمكن تحويلها من حروف اللغة إلى إشارات اصطلاحية (المورس).

ثنائية الشفرة/ الرسالة في الاتصال اللغوي تقابل ثنائية اللغة/ الكلام، أو اللغة/ الخطاب. فالشفرة وسيلة عامة تتّسع لعدد لا يحصى من الرسائل، مثلما تتّسع اللغة لما لا يحصى من الكلام. والشفرة تتّسع لأنواع مختلفة من الأشكال (صوتية، ضوئية، خطية، حركية،..) أما اللغة فتتّسع لشكلين: صوتي (شفهي) يتوجّه إلى الأذن، وخطي يتوجّه إلى العين أو اليد (اللمس). هكذا يمكن اعتبار اللغة نوعًا من الشفرات، والخطاب اللغوي نوعًا من الرسائل.

كلّ رسالة تتطلّب سياقًا ووضعًا (الظرف الذي تندرج فيه) يعرفهما طرفا الاتصال. تتغيّر العلاقة بين الرسالة والوضع إذا تغيّرت طبيعة الرسالة: كأنْ تتحوّل الرسالة اللغوية من خطّية إلى شفهية. ففي الاتصال الشفهي لا تقدّم الرسالة سوى القليل من المعلومات وتترك للوضع، الذي يحتويها صراحةً أو ضمنًا، مهمةَ استكمال وتوضيح مضمونها. أما في الاتصال الخطي، حيث يغيب الوضع، فتتكفّل الرسالة بتقديم كلّ التفاصيل اللازمة.

يمكن توضيح مصطلح الرسالة (إذا كانت رواية عربية، مثلًا) كالآتي:

الرسالة: الرواية

شكْل الرسالة: مبناها، أي الحروف والكلمات وقواعد تركيبها.

مضْمون الرسالة: ما يفهمه القارئ منها، أي المعلومات.

شفرة الرسالة: اللغة العربية.

فإذا كانت الرواية مسجلة على آلة يصبح شكلها صوتيًا أي قائمًا على الأصوات وقواعد تأليفها في وحدات أكبر منها (كلمات وجمل). وإذا كانت الرواية مصوّرة يصبح شكلها مزيجًا من الكلمات والصور المؤلفة وفق قواعد معينة.

(أنظر: اتصال، خطاب، نَصّ)

رِواية — NOVEL - *ROMAN*

هل يمكن تعريف الرواية؟ إن ازدهار الرواية وتعدّد أنواعها واتساع أغراضها

واختلاف أساليبها وتدرّج مستوياتها وتنوّع مصادرها وسرعة تطورها ورحابة مجالها وتمرّدها على القوالب واستيعابها لكثير من عناصر الفنون وانتشارها في كلّ الآداب المعاصرة، كلّ ذلك جعل الوصول إلى تعريف واحد جامع ودقيق في آن واحد أمرًا صعبًا. أما التعريفات التي سجّلها تاريخ الأدب فمن نوعين: تعريفات عامة كافية لتمييز الرواية بين الفنون الأدبية ولكنها قاصرة عن رسم الحدود التي تفرق الرواية عن سائر الأنواع السردية، وتعريفات خاصة تقدم مفهومًا للرواية يتناسب مع مذهب أدبي بعينه.

والرواية، في الصورة العامة، نَصّ نثري تخيّلي سردي واقعي غالبًا يدور حول شخصيات متورّطة في حدث مهمّ، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة. يشكّل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمة في الرواية، وهي تتفاعل وتنمو وتحقّق وظائفها من خلال شبكة تسمى الشخصية الروائية. فالرواية تصوّر الشخصيات ووظائفَها داخل النَصّ وعلاقاتها فيما بينها، وسعيَها إلى غايتها، ونجاحَها أو إخفاقها في السعي.

تنكبّ دراسة الرواية على جملة من العناصر الأساسية التي تقوم عليها بنية الصنيع الفني ودلالاته، وهي: اللغة والسرد والكتابة والصوت والشخصية والزمن والفضاء والبنية والتخيل.

عنصر اللغة: اللغة في الرواية هي نسيج النَصّ. والنَصّ قد يشفّ ويكشف كلّ مقاصده، ولكنّ الغالب أن يكون كثيفًا لا شفافًا لأنه، كما كشف باختين Bakhtine، نتاج تراكمات من الأفكار والتعابير والمعاني تجمعها ذاكرة اللغة وتحوِّل القراءة إلى عملية لا تنتهي من البناء والتفكيك وإعادة البناء.

عنصر السَّرْد: يختلف السرد في الرواية عنه في الحكاية الشفهية. فراوي الرواية ليس شخصًا ملهمًا كما في الملحمة، ولا ممثِّلًا يروي بلسانه ويديه وقلبه أخبار أبطال التاريخ أمام جمهور متحمّس، إنه شخصية وهمية ووظيفة من وظائف النَصّ الذي يخلقه الكاتب مصوِّرًا فيه عالمه وزمانه. في الحكاية الشفهية، كحكاية عنترة، كاتب حقيقي وراوٍ وهمي، وإلى جانبهما رواة كثر من لحم ودم كانوا يقصّون الحكاية على الناس في المقاهي والبيوت، وينقلون عن الراوي الوهمي (قال الراوي..) لا عن المؤلف، المجهول إجمالًا في القصص القديمة. أما في الرواية الحديثة، فهناك كاتب حقيقي وراوٍ وهمي، وإلى جانبهما قرّاء كثر من لحم ودم يقرأون النَصّ لا أمام الجمهور بل في خلواتهم. فقد أبطل انتشار التعليم دور الراوي الحي وأبقى على سائر الأدوار.

عنصر الكتابة: الكتابة هي عمل الراوي حين يتوجّه إلى المروي له، وهي تجسّد

دور الخيال المبدع. فراوي الحكاية الشفوية ينقل الحدث، بينما راوي الرواية يكتب الحكاية ويصوغها لغويًا وأسلوبيًا وبنيويًا فيتحوّل السرد بين يديه إلى تمرين على الكتابة.

عنصر الصَّوْت: صوت الراوي في الرواية الحديثة يمكن أن يتمثّل بضمائر مختلفة: ضمير المتكلّم («لم يكن ينقصني إلا هذا: أن يبلغني خبر مقتل والدي بالصدفة!») أو ضمير الغائب («استيقظ حنا السمان باكرًا. كان قد حلم أن لسانه تحوّل إلى قطعة من الجلد تشبه اللسان الموجود داخل الحذاء») أو المخاطب («تملّ حديث الضيوف، تهرب إلى الشرفة، تنظر هبوط الليل فوق الوادي الساكن لولا أصوات الفلاحين العائدين بأبقارهم».) فالضمير أنا = هو = أنت = البطل).

ويمكن للراوي أن يختار أحد المنظورات المتعدّدة الممكنة. يمكنه أن يقف على مسافة قريبة أو بعيدة مما يروي، وأن يكون علمه بموضوعه تامًا أو محصورًا بما تعرفه الشخصية أو محدودًا بما يظهر من سلوكها.

عنصر الشخصية: الشخصية الروائية هي، غالبًا، كائن مصنوع من صفات بشرية وأعمال بشرية. لهذا تتشابه الشخصية الروائية والكائن البشري، ولهذا أيضًا تختلف الشخصيات الروائية الواحدة عن الأخرى في الصفات والأعمال والأدوار والأهمية كما يختلف أفراد البشر. وتجنبًا لحصر معنى الشخصية في الدائرة البشرية أحلّت سيمياء السرد محلها مصطلحين هما: العامل والممثِّل، الأول يدلّ على الدور والآخر يدلّ على من يقوم بهذا الدور. والأدوار السردية محدودة العدد، حصرها بروب Propp في إحدى وثلاثين وظيفة واختصرها غريماس Greimas في ستة أدوار فقط.

عنصر الزمن: يختلف الزمن في السرد عنه في الحكاية، ويختلف في الحكاية عنه في الطبيعة. فالزمن الطبيعي هو خطي متواصل يسير كعقارب الساعة. أما زمن الحكاية فهو زمن وقوع الحدث قياسًا إلى الزمن الطبيعي: الماضي البعيد أو القريب، المحدَّد أو غير المحدّد. فزمن الحكاية خطي متواصل ولكن ضمن مدة محدودة ومحدَّدة من الزمن الطبيعي. أما زمن السرد فهو زمن القص قياسًا إلى زمن الحكاية. فالرواية تروي حكاية، أي أحداثًا تتدرج في زمن خطي، ولكنّ الرواية غالبًا ما تخالف التدرّج الطبيعي للحكاية فتعود إلى ماضيها (استرجاع) أو تروي ما لم يحن زمانه بعد من أحداثها (استباق). وقد يتداخل الاسترجاع والاستباق أحدهما في الآخر، وقد تخرج الرواية عن حدودها باتجاه الماضي أو باتجاه المستقبل (نحو حاضر الكاتب). وهناك زمن آخر يقاس به خطاب الرواية هو زمن القراءة (عدد الأسطر أو الصفحات لكلّ ساعة أو يوم من زمن

الحكاية) ووظيفة هذا القياس هو وضع ترسيمة إيقاع النَصّ.

عنصر الفضاء: الفضاء في الرواية هو شيء مصنوع تنصهر فيه عناصر متفرّقة جغرافية أو نفسية أو اجتماعية ثقافية. فالفضاء الجغرافي هو من محدّدات الحدث (فضاء، باطن الأرض، غابة، غرفة مقفلة، قصر الملك) ومن محدّدات الشخصية (اقتصاديًا واجتماعيًا: فيلا/بيت حقير، ونفسيًا: نوافذ مغلقة، لوحات غريبة،..). ويتطوّر الفضاء وتزداد أهميته إذا حدث تحوّل في مفهومه، أي إذا حصل تحوّل في علاقة الشخصية أو في علاقة القارئ به (تحوّل البيت الحقير من دالّ على الفقر إلى دالّ على موقف من المجتمع، تحوّل اللوحات الغريبة إلى لوحات من الفن الطليعي).

عنصر البِنْيَة: البنية هي شبكة العلاقات التي تربط عناصر النَصّ السردي فيما بينها لتشكّل كيانًا واحدًا، وتربط كلَّ عنصر منها بسائر العناصر. فإذا كان السرد يقوم على العلاقة بين الحكاية والقصة، فإن البنية تقوم على شبكة العلاقات بين السرد والخطاب، وبين السرد والحكاية، وبين الحكاية والخطاب. وقد رسم بروب بنية الحكاية انطلاقًا من وظيفتين هما الحرمان ورفع الحرمان. فالحكاية تبدأ بحالة أولية هي الحرمان وتتحرك الأحداث باتجاه غاية هي رفع هذا الحرمان، وخلال هذا التحرك تتحوّل الشخصيات وتتغيّر الحالة الأولية.

عنصر التخيُّل: التخيل هو طاقة الفكر على جمع شذرات النصوص المقروءة والذكريات البعيدة والتجارب المختلفة في حركة متّجهة نحو غاية هي خلق عالم الرواية. ولا بد لتحليل التخيّل من العودة إلى المفردات الدالّة والصور المتكرّرة وتصنيفها والمقارنة بينها. هذه المفردات والصور يمكن أن تنتمي إلى ما وراء الطبيعة (الله، الملائكة، الأرواح، الشيطان، الجحيم) أو تنتمي إلى الطبيعة كالكواكب (الشمس، القمر، الخ..) والأزمنة (فصول السنة، الأيام،..) والعناصر (الماء، الهواء. التراب، النار) والأحاسيس (الألوان، الأصوات، الروائح، الطعوم، صفات الملموسات) أو الأجناس (الحيوان والنبات،..). ويمكن أن تنتمي هذه المفردات والصور إلى المجتمع (المدينة، السكن، المهن، اللباس، الحركات البدنية، الأشخاص، الأشياء). ولكن التحليل لا يصل إلى نتيجة رصينة إلا إذا حرص على بقاء هذه الصور ضمن سياقها واستخلص منها شبكة منظّمة يسهل ربطها بشخصية المبدع.

(أنظر: أقصوصة، بنية، زمن، سرد، شخصية، فضاء)

رِوايَة مُضادَّة ANTINARRATIVE

ANTI-ROMAN

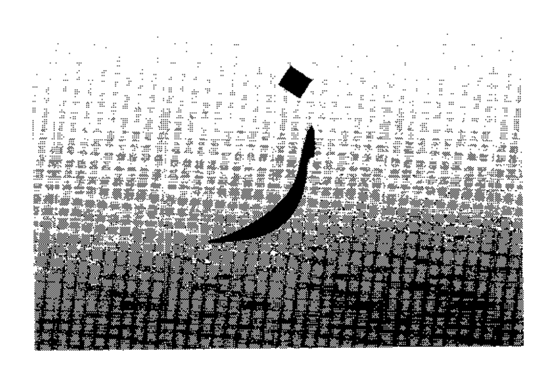
كلمة مضادّة التي توصَف بها الرواية (وقد

توصَف بها المسرحية أو المذكرات) تعني معارضة الأساليب الشائعة في الفن. فالرواية تبحث عن الجديد من خلال تسليط الضوء على القديم وبيان هزاله وتفاهته وعقمه. يعود هذا المصطلح، في الأساس، إلى شارل سوريل Ch. Sorel الذي أصدر عام ١٦٣٣ كتاب «الرواية المضادة أو حكاية الراعي ليزيس Anti-Roman ou l'histoire du berger Lysis» وكشف فيها تفاهة الروايات الرَّعَوية وانتقد مواضَعاتها. وما لبث هذا المصطلح أنْ شاع في الدلالة على كلّ نتاج روائي يَسخَر من مواضعات الرواية السائدة (كرواية دون كيشوت Don Quichotte لسرفنتس سافدرا Cervantes Saavedra التي تَسخَر من روايات الفروسية، و«الرواية البورجوازية» لفوروتيير Le Roman bourgeois Furetière التي أعرضت عن عالم الأرستقراطية، وروايات فلوبير Flaubert ذات الموضوع البسيط («كتاب لا يدور على شيء» كما يقول فلوبير).

أعاد سارتر Sartre الاعتبار إلى هذا المصطلح حين استخدمه عام ١٩٤٨ في تقديم كتاب «صورة مجهول» Portrait d'un inconnu لنتالي سرّوت N. Sarraute: «الروايات المضادَّة تحافظ على مظهر الرواية وحدودها، فهي كتابات خيالية تقدّم لنا شخصيات وهمية، وتروي لنا حكايتها لخلق المزيد من الخيبة. فالغاية هي معارضة الرواية من داخلها، وكتابة الرواية التي لا تُكتب، لا يمكن أن تُكتب. لا تسعى هذه المؤلفات إلى الدلالة على ضعف النوع الروائي بل تنبّه إلى أننا نعيش في عصر التفكير وأن الرواية أخذت تفكّر في نفسها».

تبنّت جماعةُ «تِل كِل Tel Quel» مصطلح الرواية المضادّة، ولكنّها ذهبت به بعيدًا: فلم تكتفِ بجعل الحكاية أو الشخصيات مدارًا للبحث بل وسّعت البحث ليشمل اللغة وفكرة التمثيل نفسها. وتندرج ضمن الروايات المضادّة الرواية التي تعرّي تِقْنيات الفن الروائي أمام القارئ من خلال تصوير رواية في طور التكوين.

(أنظر: استلاب، بطل مضاد، تعرية أسلوب السرد، سرد مضاد)



زَمَن TIME - *TEMPS*

يرى جيرار جينيت G.Genette أنّ «من الممكن أن نَقُصّ الحكايةَ من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدًا عن المكان الذي نرويها فيه، بينما قد يستحيل علينا ألّا نحدّد زمنَها بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأن علينا روايتها إما بزمن الحاضر وإما الماضي وإما المستقبل. وربما بسبب ذلك كان تعيين زمن السرد أهم من تعيين مكانه». وقد يسبق زمن السرد زمن الحكاية، أو يلحقه، أو يزامنه، أو يتداخل الواحد منهما بالآخر. من هنا أهمية الزمن في الحكاية وتقدّمه على الفضاء.

اتخذت دراسة الزمن في منطلقها منحى تجريبيًا، وتركزت في أزمنة الأفعال. وقد اعتمد اميل بنفنيست E. Benveniste على هذه الأزمنة للتمييز بين الخطاب والحكاية، واستخدمه فانريخ H. Weinrich للتفريق بين زمن السرد وزمن الشرح والنقد والتعليق. فأزمنة الأفعال قسمان: قسم يربط الحدث بفعل السرد، وبالتالي بالمتكلّم، ويستفيد من الإشارات الزمنية (أمس، السنة الماضية،..)، وقسم آخر لا يربط زمن الحدث بفعل السرد، بل بزمن حدث آخر. وهذا القسم الثاني هو الذي يستخدمه الأدب السردي. فالحكاية متواليةٌ زمنية، وزمنُها مزدوج: زمن المدلول (الحدث) وزمن الدالّ (الخطاب)، وأحداث الحكاية قد تستغرق سنوات، ولكننا نقرأ تفاصيلها في ساعات.

لا تجري أحداث الرواية في وقت واحد، بل يسبق بعضها بعضًا بحيث تتدرج في ترتيب زمني واضح. ولكنّ رواية هذه الأحداث قد لا تتقيد بترتيبها، فتكسر خط الزمن من خلال:

- تأجيل ذكر بعض الأحداث، أي إغفالها في حينها ثم العودة إليها بعد ذلك (الاسترجاع).
- تقديم موعدها وإيراد خبرها قبل أن يحين زمنها في سياق الرواية (الاستباق).
- ذكر الحدث الواحد أكثر من مرة، أو التعبير عن الأحداث المتشابهة نسبيًا بذكر حدث واحد «نموذجي».
- إعطاء الشخصيات حياةً خارج الرواية بذكر ما آلت إليه أحوالها بعد ختام الرواية. وقد يمتد الأمر إلى الزمن الحاضر فيؤدي إلى اختلاط زمن الرواية بزمن الكتابة. يحدث هذا كثيرًا حين يكون المؤلف والراوي والبطل شخصية

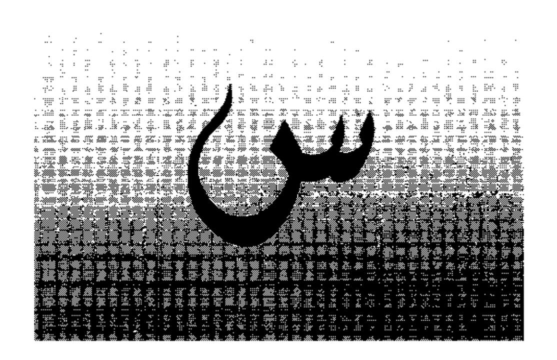
«واحدة» ، كما في قصص الرحلات ورواية السيرة الذاتية.

لهذا لا بد لدراسة زمن الحكاية من النظر في أبعاد الزمن الأساسية الثلاثة: الترتيب ordre والسرعة vitesse والتردّد fréquence.

(أنظر: استباق، استرجاع، ترتيب، تردد، تكرار، زمن زائف، سرعة، صوت)

زَمَن زائِف **PSEUDO-TIME - *PSEUDO-TEMPS***

هو زمن القصة. يوصف زمن القصة المدوَّنة بأنه زمن زائف لأن القصة هي نصّ مكتوب جامد يحتاج إلى القراءة ليتحوّل إلى فعل ويكتسب مدّة زمنيّة هي الوقت الذي تستغرقه قراءة القارئ له.



NARRATION - *NARRATION* سَرْد

السرد أو القَصّ هو فعل يقوم به الراوي الذي يُنتج القصّة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب. ويشمل السرد، على سبيل التوسّع، مجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية والخيالية، التي تحيط به. فالسرد عملية انتاج يمثّل فيها الراوي دور المُنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السِلعة المنتجَة. وتنعقد العلاقة بين الراوي والمروي له في السرد من خلال الأسئلة المباشرة أو غير المباشرة التي يطرحها الأول ليضمن حسن متابعة الثاني لحكايته، أو يطرحها الثاني حين يواجه ما يستغربه أو لا يوافق منطقه من كلام الأول. ويُشرِك الراوي أحيانًا شخصياتِ الرواية في السرد، فيضع على ألسنتهم أجزاءً من الخطاب (شهادة، رسالة، حكاية فرعية). وقد يحصر معرفته بالأحداث بما تعرفه الشخصية، أو بما يبدو منها، أو يوسع هذه المعرفة لتصبح بلا حدود في الرواية. فالسرد هو الخيارات التِقْنية (والابداعية) التي يتمّ من خلالها تحويل الحكاية إلى قصّة فنية. وهو يشمل الراوي والمنظور الروائي وترتيب الأحداث..

ويطلق السرد كذلك على صيغة من صيغ الخطاب وظيفتها وصف سير الحدث كفعل في زمن. وهو، بهذا المعنى (أي تمثيل الحوادث)، يقابل الوصف الذي يتناول عناصر الحدث كالشخصيات والفضاء، ويقابل التعليق الذي ينقل رأي الراوي (أو الكاتب) في الحدث، ويقابل العَرْض الذي به تتميز المسرحية عن القصة. والسرد بهذا المعنى لا يمكن حصره في نوع أدبي واحد، ولا في الأدب وحده. فهو موجود في كتب التاريخ، وفي محاضر قضاة التحقيق، وفي كتب الكيمياء، وفي الاعلانات التجارية، وحتى في النصوص المسرحية التي تستعين به لنقل الحوادث التي لا حاجة إلى عرضها أو لا يمكن عرضها (لأسباب عملية أو أخلاقية).

هناك أربعة أنواع من السرد بحسب العلاقة بين زمن الراوي وزمن الحدث:

- السرد اللاحق للحدَث (ultérieure): وهو زمن السرد الشائع في الرواية، وفيه يشير الراوي إلى أنه يروي أحداثًا «وقعت» في ماضٍ بعيد أو قريب.

- السرد السابق للحدَث (antérieure): وهو زمن الحكايات التَنَبّئية التي تعتمد عمومًا صيغةَ المستقبل، ولكنْ لا شيء يمنعها من اعتماد صيغة الحاضر. واستخدام

هذا الزمن في الرواية يقتصر غالبًا على مقاطع أو أجزاء محدودة من النَصّ، تروي الأحلام أو التنبؤات، وتستبق الأحداث. وينبغي التمييز بين هذا السرد وذاك الذي تستخدمه روايات الخيال العلمي التي تروي بصيغة الماضي (بالنسبة إلى زمن الراوي) أحداثًا تنتمي إلى المستقبل (بالنسبة إلى زمن الكاتب).

– السرد المُزامِن للحدَث (simultanée): وهو الزمن الحيّ الذي يتطابق فيه كلام الراوي مع جريان الحدث. وقد حاول بعض الكتّاب خلق شيء من التماسك في هذا السرد من خلال رواية حكاية كاتب يشرع في كتابة روايته.

– السرد المُتَداخل (intercalée): هو السرد المتقطّع الذي تتداخل فيه المقاطع السردية المنتمية إلى أزمنة مختلفة (الحاضر والماضي والمستقبل). ويتمثّل هذا السرد في الروايات التراسلية، وفي الروايات التي تَتَّخذ شكل المذكِّرات الحميمة.

(أنظر: تبئير، ترتيب، راو، سرد مضاد، منظور)

سَرْد مُضَادّ DYSNARRATION

DYSNARRATION

إنه معارضة القصة لنفسها لتبديد أوهام القارئ. وهذه الأوهام هي:

– وَهْم المرجَع الذي يولّده في القارئ اعتبارُ القصّة صورةً لعالم الواقع، وإعادةَ إنتاج «ما هو قابل للوقوع».

– وَهْم التواصل أو منطق السبب والنتيجة الذي يولّده الخلط بين التعاقب (حدث يأتي بعد حدث آخر) والاستتباع (حدث ينتج عن حدث سابق).

– وَهْم الشفافية الذي يولّده اعتبار القصة محايدة لا تهدف إلى غير التسلية.

أما وسائل معارضة السرد فهي:

– كشفُ عملية التحكم بالواقع في كلّ قصة، وبيان الدور التنظيمي الذي يقوم به الكاتب.

– إبراز ما في القصة من التبسيط والاختزال، قياسًا إلى ما في الواقع من تعقيد في وجوهه المختلفة، وتسليط الضوء على دور الأنماط الفنية والثقافية والبنيوية الجاهزة.

– تحسيس القارئ بالعمل السردي الذي يتناول الدوالّ (الكلمات والصيَغ والصور والأصوات..) والمدلولات (الوقائع والقيم..).

باختصار، يقدّم السرد المضاد نتاجًا في طور التكوّن بدل النتاج المكتمل، ويشوّش التسلسل المنتظم بتعمّد خلق الفجوات والحذف والنقص ليفضح السرد ويعرّي أوهامه، ويخلق بعض الانقطاع بين السرد والحكاية ليُبْقي السرد على مستوى فعل القص.

(أنظر: تعرية أسلوب السرد، رواية مضادة).

سَرْد وَحِيد الصَّوْت MONOLOGIC NARRATIVE - *RÉCIT MONOLOGIQUE*

سرد يتميّز بوحدة المتكلّم أو بصوت طاغٍ على سائر الأصوات، وفيه تكون أقوال الكاتب وآراؤه وأحكامه ومعلوماته المرجع الأخير للعالم المصوَّر.

أطلق الناقد الروسي ميخائيل باختين M. Bakhtine هذا المصطلح في مقابل «الحوارية» أي السرد المتعدد الأصوات. ورأى أن الخطاب الأدبي النثري محكوم بما قاله الآخرون في موضوعه وبما سيقولونه عنه أيضًا. هذه الحياة المزدوجة للخطاب هي حياة كلّ حوار: فالكلام الحواري يكوّنه سياق الحوار كلّه، فهو يتألف من العناصر الذاتية (الخاصة بالمتكلّم) والعناصر الغيرية (الخاصة بالمخاطَب) معًا، ولا يمكن عزل أي عنصر من دون الاساءة إلى معنى الكلام ونبرته.

تنطبق وحدة الصوت على الشعر. فالشعر لا يتوكأ على أقوال الغير، ولا يستعير ألفاظًا وأشكالًا نحوية أجنبية، بل يكتفي بذاته، ويتحقق الوعي الأدبي فيه (مقاصد الكاتب الدلالية والتعبيرية) داخل اللغة، لأن لغته خاصة، يتجسد الشاعر فيها بكلّيته، ويختار كلّ كلمة فيها وكلّ عبارة.

وتنطبق وحدة الصوت أيضًا على الخطاب الذي يوجّهه المتكلّم إلى نفسه (المونولوج)، وعلى الخطاب الذي يوجّهه إلى سواه من دون طلب جواب (خطاب الأَمْر)، وعلى النصوص التي لا تحاور قارئها (الكتب التعليمية، المنشورات الدينية، الروايات السياسية..).

يشتمل الخطاب الروائي على معلومات مستقاة من مصادر مختلفة، وبالتالي من خطابات متعدّدة، اجتماعية ونفسية وأخلاقية وتاريخية وأحيانًا سياسية وعلمية. ولكن الرواية قد تحصر نفسها في مصدر معرفي واحد، وتعبّر عن وجهة نظر واحدة، فيقترب السرد من وحدة الصوت. ففي الرواية السياسية تتمثّل وجهة النظر الواحدة في الحبكة (توجيه مجرى الأحداث بمنطق الحتمية الذي يفرض أن يؤدي هذا السبب إلى هذه النتيجة دون سواها) أو الخاتمة (سعيدة، مأساوية، أخلاقية،..) أو الشخصيات (الشخصيات متعددة ولكنها تتكلّم كلّها بمنطق واحد وروح واحدة هي روح الكاتب) أو خطاب الراوي (سيطرة خطاب الراوي على النَصّ).

(أنظر: حوارية، خطاب، صوت).

سَرْدِيَّة NARRATOLOGY *NARRATOLOGIE*

السردية أو السرديات، ربما كان المصطلح الأول أفضل تعبيرًا لأن السردية لا تعني علمَ نوعٍ واحد من أنواع السرد بل علم السرد بما هو مختلف عن سواه (كالمسرحية والقصيدة) وبما هو مؤتلف

فيه ومطّرد في بناء نصوصه.

السردية أو علم السرد. لم تتحول السردية إلى علم بالمعنى الصحيح، بسبب الاختلاف في تحديد طبيعة النص السردي من جهة، وتعدّد نظريات تحليل السرد من جهة أخرى. فهناك نظريات سردية متعدّدة ومختلفة في الموضوع والمنهج، ولكن التيارين الرئيسيين المعاصرين المتنافسين في السردية هما: الشعرية السردية والسيمياء السردية.

يختلف هذان التياران في المنهج والموضوع والمقاييس والمصطلحات. فمن جهة أولى، هناك جينيت Genette الذي يحصر همّه في القصّة والخصوصية القصصية، ومن جهة أخرى هناك غريماس Greimas الذي يحصر همّه في تشكيل مضمون الحكاية. الأوّل يهتمّ بالنَصّ الذي يروي، والآخر يهتم بما يرويه النَصّ وتشكيلاته العميقة. الأوّل يدرس السرد كصيغة انشائية لتمثيل الحوادث والمواقف وترتيبها الزمني، ويبيّن تمايزها من الصيغ الأخرى غير السردية (كالصيغة المسرحية، مثلًا)، ويتوقّف عند العلاقات الممكنة بين النَصّ والحكاية، وبين النَصّ والسرد، وبين السرد والحكاية، وخصوصًا عند مسائل الزمن والصيغة والصوت. والثاني يدرس السرد من حيث طبيعته وشكله ووظائفه من دون النظر إلى صيغة تمثيله، ويحاول تحديد الكِفاية السردية، ويهتمّ للجوامع المشتركة بين النصوص السردية (على مستوى الحكاية والسرد وما يربط بينهما)، وبيان ما يسمح لها بالاختلاف، والمهارات التي تسهّل انتاج النَصّ وفهمه.

(أنظر: أقصوصة، رواية، زمن، خطاب)

سُرْعَة — SPEED - *VITESSE*

لكلّ حكاية شفوية، أدبية أو غير أدبية، مدّة زمنية هي الوقت الذي تستغرقه رواية الراوي لها. أما الحكاية الخطّية فليست مرهونة براوٍ محترف، ولا تصل إلى سمع الناس مباشرة، بل يتدبّرها كلّ قارئ حسب قدرته وغايته من القراءة. مدة الرواية الخطّية مرتبطة، إذًا، بالسرعة، والسرعة نوعان: سرعة القراءة وسرعة الحكاية، وهذه الأخيرة هي مدار اهتمام السردية.

- تقاس سرعة القراءة vitesse de performance بقِسمة حجم النَصّ المكتوب على الزمن الذي أُنفق في قراءته (كذا كلمة في الساعة، كذا صفحة في اليوم).

- وتقاس سرعة الحكاية vitesse du récit بقِسمة حجم النَصّ المكتوب على الزمن الذي استغرقه الحدث (كذا صفحة خصّصتْها الحكاية لكلّ سنة من سنوات الحرب، كذا صفحة لساعة النزهة مع الحبيب، كذا سطر لدقيقة القلق التي عاشها البطل، الخ..). وتسمح لنا هذه التِقْنية بدرس سرعة كلّ مقطع من مقاطع

الرواية ثم مقارنة هذه السرعات لكشف إيقاع الكتابة في الرواية. كما تسمح لنا بمقابلة مقطع من الرواية بمقاطع مشابهة من روايات أخرى، أو إيقاع الرواية بإيقاع روايات تنتمي إلى النوع نفسه أو تعالج الموضوع نفسه.

هناك، نظريًا، تدرّج في سرعة الحكاية من الحد الأدنى الذي يسجّله الوقف إلى الحد الأقصى الذي يسجّله الحذف. ولكن تقاليد الفنون السردية، وخصوصًا الروائية، حصرت هذه السرعات في أربع حركات (بالمعنى الموسيقي)، هي الحذف والملخّص والحوار والوقف، وهناك من يضيف إليها سرعة خامسة تقع بين الحوار والوقف هي الإطناب (stretch).

– تدرس السرعةُ الزمنَ النفسي temps psychologique، أي إحساس الإنسان بالزمن. فالساعة الواحدة التي يحددها الاصطلاح بستين دقيقة، والتي لها قياس ثابت في الزمن الطبيعي، يختلف إحساس الناس بها تبعًا للحال التي هم فيها. فالإنسان المنتظر القلق الخائف يحسب الساعة دهرًا، والإنسان اللاهي المستغرق في السلوى أو المتعة يحسب الساعة دقيقة، فلا يشعر بمرور الوقت. لهذا يمكننا أن نقابل رواية الحدث، التي تستخدم الحذف والملخَّص والقليل من المشاهد، بالرواية النفسية التي تغلّب العرض والتحليل، ويسير فيها الزمن ببطء. كما يمكننا أن نقابلها ببعض الروايات الجديدة التي تطيل مدة السرد على حساب مدة الحكاية: ففي رواية «التكبير L'agrandissement» يروي كلود مورياك C. Mauriac مجريات دقيقتين في مئتي صفحة، مقسّمة على إيقاع رنين الهاتف.

قد يكون أبرز ما في كتابة القصّة هو ضبط سرعة السرد فيها. فالروائي يُسرع أو يتباطأ بحسب أهمية ما يرويه. لهذا تختلف السرعة من فصل إلى فصل في الرواية، وأحيانًا من مقطع إلى آخر. وقد تضعف السرعة بسبب طبيعة الترتيب الزمني للحوادث. فالراوي لا يقدّم كلّ المعلومات دفعة واحدة، بل يروي بعضًا منها ويترك بعضًا آخر لفصل لاحق، فيثقل زمن هذا الفصل بالحوادث ويخفف سرعته. كذلك يختلف الكتّاب في رسم زمن الأحداث، فمنهم من يحرص على تماسك النَصّ فيوفر الإشارات التي تساعد على تعيين زمن الحدث وموقعه بالنسبة إلى سواه، ومنهم من يغفل هذه الإشارات فيوقع القارئ في حيرة ويمنع على الباحث تحديد سرعة السرد.

(أنظر: تبدل السرعة، حركة، زمن، سرعة ثابتة)

سُرْعَة ثابِتَة ISOCHRONY - *ISOCHRONIE*

سرعة السرد حين لا تزيد ولا تنقص، أي لا تتغير. رواية السرعة الثابتة هي رواية افتراضية غير موجودة واقعيًا، ولكنْ لا

شيء يمنع وجودها كنموذج تجريبي مصطنع.

سَعَة **EXTENT** - ***AMPLITUDE***

هي طول الزمن الذي يستغرقه خروج الراوي عن خط السرد الأوّلي. فالراوي يخرج من حاضر الرواية متجهًا إلى الماضي ليسترجع منه أحداثًا أو معلومات يحتاجها في الحاضر (استرجاع) أو يتجه إلى المستقبل ليذكر أحداثًا ويكشف حالات لم يحن وقتها بعد (استباق). وهو في كلتا الحالين يمكث في الماضي أو في المستقبل فترة من الوقت طويلة أو قصيرة. طول الفترة التي يستغرقها الاسترجاع أو الاستباق هو السَّعَة.

(أنظر: استباق، استرجاع، ترتيب، مدى)

سِياق **CONTEXT** - ***CONTEXTE***

قد تكون المهمة الأولى لعلم الخطاب هي ربط الكلام بسياقه. ولكن معنى السياق نفسه لم يستقرّ بعد في الدراسات اللسانية والسيميائية. يستخدم بعض الدارسين كلمة سياق للتعبير عما يكتنف الكلمة أو الجملة من عناصر لغوية داخل النَصّ (أي سلسلة الألفاظ التي تسبقها والتي تلحق بها داخل الجملة)، وكلمة وضع (Situation) للدلالة عما يرتبط بالكلمة أو بالجملة من عناصر ومعطيات غير لغوية، قائمة خارج النَصّ. ويستخدم دارسون آخرون كلمة سياق للإشارة إلى الأمرين معًا، وإذا اضطروا إلى التمييز استعملوا عبارة سياق لغوي وسياق غير لغوي.

فجملة «سمير يكتب» ملتبسة لأننا لا نستطيع أن نعرف هل المقصود منها أنه كاتب أو أنه يكتب الآن. فلو جاءت هذه الجملة ضمن هذا السياق: «عاد الرجل إلى بيته في ساعة متأخرة من الليل، فوجد غرفة الجلوس مضاءة، وابنه سمير يكتب فرضًا مدرسيًا الخ..»، لعرفنا المقصود الحقيقي وزال الالتباس. هذا السياق هو سياق لغوي لأن مادته مأخوذة من اللغة بحروفها وكلماتها ومعاني جملها وقواعد تركيبها.

(أنظر: إرهاص، تأليف_، تدليل، تشويق، خديعة، وضع، وهم)

سِيرَة **BIOGRAPHY** - ***BIOGRAPHIE***

كتاب يروي حياة صاحبه (سيرة_ ذاتية Autobiographie) أو حياة غيره (سيرة غيريّة Biographie). أما وقائع السيرة فقد تكون حقيقية، أو تختلط فيها الحقيقة بالوهم. والسيرة تختلف عن المذكّرات Mémoires والاعترافات Confessions، وقد تكون أحيانًا مجرد إطار فنّي لحوادث خيالية وهمية بكلّيتها.

(أنظر: أدب السيرة، سيرة ذاتية)

سِيرَة ذاتِيّة AUTOBIOGRAPHY *AUTOBIOGRAPHIE*

هي نَصّ سردي يتميّز عن الرواية المرويةِ بضمير المتكلّم بأنه لا يقدّم متخيَّلًا وهميًا بل يعرض الأحداث الحقيقية التي وقعت للراوي/الكاتب. ولا شك في أن الصورة التي تقدّمها السيرة الذاتية قد تختلف عن حياة الراوي في الواقع، إما بسبب عجز الذاكرة عن إعادة تكوين الحدث الماضي، وإما بسبب الرغبة في تجميل الحقيقة أو تعتيمها. وتختلف السيرة عن المذكّرات بأن هذه لا توجّه اهتمامها أحيانًا نحو «الراوي/البطل» بل نحو عصره. والسيرة تقدّم كشفًا عن حياة مكتملة تقريبًا، عن فترة الطفولة أو الشباب أو نشاط ظاهر الأهمية في حياة فرد. وهي وسيلة مختارة لمعرفة الذات، وقد تتحوّل إلى اعترافات إذا ارتبطت معرفةُ الذات بغاية أخلاقية.

(أنظر: أدب السيرة، اعترافات، مذكّرات)

سِيمْيَاء SEMIOTICS - *SÉMIOLOGIE*

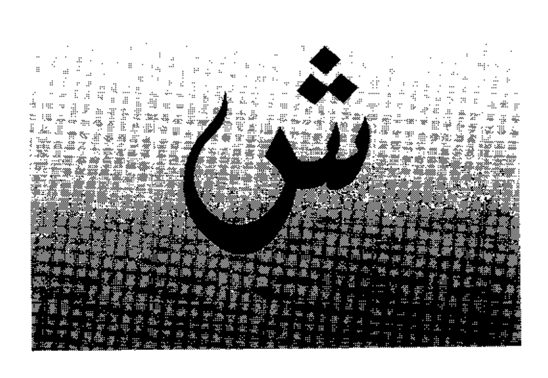
يتنازع السيمياء منذ بدايتها تياران، الأول لسانيُّ النشأة ويمثّله فردينان دو سوسور F. de Saussure والآخر فلسفيّ ويمثّله تشارلز ساندرز بيرس C.H. Peirce. عرّف سوسور السيمياء بأنها «علم يدرس حياة العلامات في الحياة الاجتماعية»، ويبيّن قوام العلامة والقوانين التي تسيّرها. وفي الوقت عينه كتب بيرس «إن المنطق، بمعناه العام..، هو اسم آخر للسيمياء.. وهي مذهب شبه ضروري وشكلي للعلامات». وهكذا اتفق العالِمان اللذان تُنسَب إليهما أبوة السيمياء على أمرين: خلق علم للعلامات باسم السيمياء والتسليم بأن العلامات تعمل كنظام شكلي. أما بعد ذلك فاختلفا في الكثير، بدءًا من الأمر الأساسي وهو تعريف العلامة. فقد جعل سوسور للعلامة وجهين، بينما جعلها بيرس من ثلاثة وجوه.

أدّت النشأة المزدوجة (لسانية وفلسفية/منطقية) للسيمياء إلى تطوّر هذا العلم في اتجاهات متباينة. فالسيميائيون اليوم غير متوافقين لا على غرض هذا العلم ولا على مناهجه، بل غير متوافقين على اسمه. فهناك اليوم مصطلحان متداوَلان في الفرنسية هما sémiologie و sémiotique. فمن السيميائيين من يستخدم أحدهما دون الآخر، ومنهم من يستخدمون المصطلحين بمعنى واحد، ومنهم من يستخدمون المصطلحين بمعنيين مختلفين، فيجعلون الأول فرعًا من الثاني أو الثاني فرعًا من الأول، وهذا موضوع آخر للخلاف. ومن السيميائيين (رولان بارت R.Barthes) من تجاوز بعيدًا هذا الأمر فاقترح جعل السيمياء فرعًا من اللسانية (بعد أن كان سوسور قد نَصّ على أن اللسانية فرع من السيمياء).

جذبت العلوم الإنسانية انتباه السيمياء التي درستْها باعتبارها «مجالات مكوَّنة من

العـلامـات». وفـي هـذا الإطـار وضـع السيميائيون تحديدات مختلفة ومتكاملة للعلامة تعبّر عن مظاهر مختلفة من عمل العلامة: فالتشديد على استخدام المجتمع للعلامة ولّد سيمياء الاتصال (جورج مونان G. Mounin)، والتشديد على علاقة العلامة بمرجعها خارج اللغة ولّد سيمياء المرجع (بول ريكور P. Ricoeur)، والتشديد على ما تمثله العلامة لدى مستخدميها ولّد سيمياء الدلالة (مدرسة باريس)، والتشديد على تفسير متلقّي العلامات لهذه العلامات ولّد أخيرًا سيمياء القراءة (أمبرتو إيكو U. Eco).

ارتبط تطوّر السيمياء بتطوّر اللسانية والبنيوية، واختلطت السيمياء الأدبية عمومًا بالتحليل اللساني للنصوص، فساهمت في إعادة فتح النَصّ الذي كانت البنيوية قد أغلقته.



شاهِد EPIGRAPH - *EPIGRAHE*

هو قول، مقتبس عادة، يوضع في صدر كتاب أو فصل أو مقالة بين العنوان وبداية النَصّ.

اختلف الكتّاب في تحديد علاقة الشاهد بالقارئ. فرأى ستندال Stendhal أن على الشاهد أن يحرّك مشاعر القارئ وانفعاله لا أن يقدّم حُكمًا شبْهَ فلسفي على الوضع. بهذا المعنى تكون غاية الشاهد لفتَ نظرِ القارئ إلى الناحية التي يريد الكاتب إبرازها. بينما رأى ميشال ريفاتير M. Riffaterre أن على الشاهد أن يدلّنا على ما هو جوهري في العمل الفني من خلال حيلتين: أن يكلّمنا من خلال كاتب آخر، وأن يترك هذا الكلام خارج النَصّ كتفصيل تافه غير مرتبط ظاهريًا بالموضوع.

كذلك اختلف الكتّاب في تحديد علاقة الشاهد بالنَصّ. فاعتبروا الشاهد وسيلة لربط النَصّ بالتقاليد الأدبية، أو لربط الفصل بسائر النَصّ، أو للتعليق على النَصّ، أو لتقديم ما يساعد على تفسيره.

وقد حدّد جيرار جينيت G.Genette للشاهد أربع وظائف كبرى:

١ - يوضّح أو يبرّر عنوان الكتاب.

٢ - يعلّق على النَصّ ويحدّد دلالاته ويُبرزها. وهذه العلاقة بالنَصّ تأتي أحيانًا واضحة، وغالبًا غامضة.

٣ - يمثّل دور الرعاية الفكرية أو الفنية بسبب شهرة الكاتب المقتبَس منه. فقد اقتبس الرومنسيون من شكسبير Shakespeare وبايرون Byron، واقتبس المعاصرون من مالارميه Mallarmé ولوتريامون Lautréamont وأرتو Artaud وباتاي Bataille.

٤ - هناك ما يسمى «أَثَر الشاهد». فوجود الشاهد أو غيابه بحد ذاته يمكن أن يكون دليلًا على عصر أو جنس أو اتجاه أدبي. فبينما نرى استخدام الشاهد محدودًا عند الكلاسيكيين والواقعيين، نراه منتشرًا عند الرومنسيين، خصوصًا في النصوص القصصية. وقد نظر الناس الى انتشار الشاهد عند الرومنسيين كرغبة في ربط الرواية، التاريخية والفلسفية خصوصًا، بالتقاليد الثقافية. كذلك استخدمه الكتّاب الشباب في الستينات والسبعينات ليبينوا انتسابهم الى خط ثقافي معين.

(أنظر: ترجيع، لوازم النَصّ، نَصّ)

شَخْصِيَّة CHARACTER - *PERSONNAGE*

الشخصية هي كلّ مُشارِك في أحداث

الحكاية، سلبًا أو إيجابًا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءًا من الوصف. الشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككلّ عناصر الحكاية، فهي تتكوّن من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها.

ليست الشخصية شخصًا، ولا وجود لها خارج عالم الرواية. في الروايات التاريخية تتشابه صفات الشخصية الروائية وصفات الشخصية التاريخية، ولكنهما يبقيان شخصيتين منفصلتين. فلا شيء يمنع الراوي من أن ينسب إلى شخصيات روايته أقوالًا وأفعالًا وميولًا ومشاعر لم يذكرها لها التاريخ.

الشخصية دَوْر، والأدوار في الرواية متعدّدة ومختلفة. فالشخصية تكون رئيسية أو ثانوية أو صورية؛ حاضرة أو غائبة؛ متطوّرة (تتغير أوضاعها ومواقفها) أو جامدة؛ متماسكة (لا تناقض بين صفاتها وأفعالها) أو غير متماسكة؛ مسطحة (صفاتها محدّدة وأفعالها مرسومة أو متوقّعة) أو ممتلئة (مستديرة: متعدّدة الأبعاد، قادرة على أن تفاجئ الآخرين بسلوكها)؛ الخ..

يمكن تصنيف الشخصيات انطلاقًا من معايير لا حصر لها: من خلال طبيعة علاقتها بدائرة الأحداث (بطل، خائن)، أو انسجامها مع الأدوار التقليدية (المدّعي، العَذول، الساذَج، المرأة المُغْوية)، أو تمثيلها لبعض عوامل الاتصال (المرسِل، الذات، الموضوع،..)، الخ..

بقيت الشخصية الروائية من الأصناف الغامضة في الشعرية بعد انصراف النقّاد المعاصرين عنها بسبب الاهتمامِ المبالَغ فيه الذي نالته في الماضي، وبسبب تداخل مفاهيم عدّة ومختلفة في تشكيلها. فمن تداخل المفاهيم:

- خلْط الشخصية بالشخص: فمع أن الشخصية هي نتاج اللغة، ولا وجود لها خارج الكلمات الدالة عليها في النَصّ، فإن القرّاء ينظرون إليها أحيانًا كأنها شخص حيّ موجود خارج الحكاية.

- قَصْر الشخصية على البؤرة السردية (الرؤية أو وجهة النظر): شجع على ذلك تحوّل الشخصية في الروايات المتأثرة بدوستوفسكي Dostoïevski وجويس Joyce إلى نوع من «الوعي الذاتي» الذي يقدم رؤى مغلّفة بالشك تكشف طاقات الشخصية الداخلية أكثر مما تقدم «واقعها».

- قصْر الشخصية على الصفات المُسنَدة اليها نتيجة ميل النقد البنيوي إلى حصر الشخصية بالصفات، أي بالخاصيّات الجامدة التي ينسبها إليها النَصّ. ومع أن العلاقة بين الشخصية وصفاتها مؤكدة إلا أن الصفات والأفعال قد تتشابه من دون أن يتشابه أصحابها.

٨- قصْر الشخصية على عالمها النفسي، مع أنّ عالم الشخصية النفسي ليس فيها ولا في ما يُنْسَب إليها من صفات وأفعال بل هو نتاج شكل من أشكال العلاقة بين الجُمَل اللغوية. ويعود هذا الأمر إلى وجود مفهوم للحتمية النفسية يجعل القارئ يرى علاقات سببية بين بعض الجمل. فإذا وَرَدَ في النَصّ أنّ «فلانًا يغار من فلان» ثم ورد أن «فلانًا أضرّ بفلان»، ربط القارئ بين الجملتين ربطًا سببيًا بحيث تصبح العلاقة: «فلان أضر بفلان (لأنه) يغار منه».

يعتبر جينيت Genette الشخصية أثرًا من آثار الخطاب، ولكنها لا تنتمي إليه بل إلى الحكاية. وهو يفضّل دراسة الوسائل التي يستخدمها الخطاب في رسم الشخصية، أي التشخيص، بدل دراسة الشخصية مباشرة.

أما غريماس Greimas فيستخدم بدلًا من مصطلح الشخصية مصطلحين متكاملين هما العامل والممثِّل. وهو يدرس الشخصية انطلاقًا من ستّة أدوار ثابتة ممكنة (العوامل)؛ وقد تمثِّل الشخصية دورَيْن أو أكثر، وقد يمثِّل الدورَ الواحد أكثرُ من شخصية واحدة.

تتعدد وظائف الشخصية في الرواية، فقد تكون عنصرًا من عناصر المشهد الوصفي، أو شخصيةً مشاركة في الحدث، أو ناطقةً باسم الكاتب، ولكن لا بد للشخصية الرئيسية من أن تكون متميِّزة بوجودها وعواطفها وبنظرتها إلى الآخرين وإلى العالم المحيط بها.

تشكّل الشخصية عنصرًا من عناصر المشهد الوصفي في الروايات الواقعية. فكثيرًا ما تضمّ هذه الروايات شخصيات لا دورَ محددًا لها، فتكون أحدَ عناصر التعبير عن اللون المحلي أو رسم الديكور الروائي. وقد تشكّل الشخصية قوةً فاعلة في الحدث إذا مثّلت دورًا أساسيًا كالمرسِل أو المرسَل إليه أو الذات أو المساعِد أو المعاكِس أو موضوع الرغبة. وقد تمثِّل الشخصيةُ الكاتبَ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة؛ وهناك تقاليد في نقد الرواية تنظر إلى الشخصية الروائية كمزيج من كلّ ذوات (جمع ذات) الكاتب التي لم تبصر النور.

(أنظر: أقصوصة، بطل، بطل مضاد، تشخيص، رواية، سرد، ضمير)

شِعْرِيَّة POETICS - *POÉTIQUE*

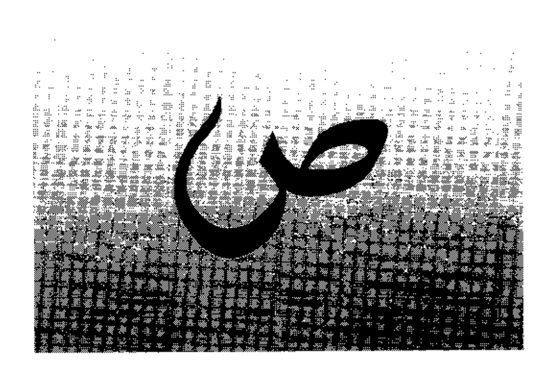
يعرّف ياكوبسون Jakobson الوظيفة الشعرية بأنها الوظيفة اللغوية التي تجعل الرسالة message أثرًا أدبيًا. والشعرية التي تهمّ نقد الرواية ليست تلك المختصة بالشعر، أو بالأسلوب الفني، بل بالنظرية النقدية في علم الأدب.

الشعرية مصطلح من مصطلحات أرسطو، يدل على نظرية الأنواع الأدبية، ونظرية الخطاب. وليست غاية هذه النظرية تفسير النصوص، بل استنباط الوسائل التي تساعد على تحليلها. فهي تدرس الأشكال الأدبية،

ولكنها لا تتوقّف عند أثرٍ بعينه إلّا رغبةً في إعطاء مثل أو توضيح فكرة. أما دراسة الآثار المفرَدة فمن اختصاص النقد. والشعرية علم، أو هي تطمح إلى أن تكون كذلك، يستخدمُ وسائلَ علم اللغة (اللسانية)، ويعتمد على المنهج الوصفي. ولكنّها تختلف عن علم اللغة، فهذا موضوعُه اللغة بينما موضوع الشعرية هو الخطاب.

قد يكون كتاب أرسطو «فن الشعر» أقدمَ كتاب وصَلَنا في الشعرية، وهو بلا شك من أهم ما وصلَنا في هذا العلم، لأن الكتابة في النظرية الأدبية لم تخرج عمومًا عبر تاريخها عن إطار المفاهيم المرسومة في هذا الكتاب. وقد بدأت الشعرية منذ بداية القرن العشرين تنحو نحو العلم المستقل، بتأثير عدد من المراكز في الغرب. ففي روسيا انصرف الشكلانيون إلى دراسة «الأدبية» أي ما يجعل النَصَّ المكتوب نَصًّا أدبيًا. وفي المانيا انكبّت المدرسة الصرفية على تصنيف الخطاب الأدبي وبيان أشكاله. وفي الولايات المتحدة سعى تيار النقد الجديد، من دون التطلّع إلى خلق نظرية بالمعنى الدقيق، إلى وضع مجموعة من الفرضيات النظرية حول معنى النَصّ في الأدب، وحول الراوي في القصة. وفي فرنسا وجّه تيار التحليل البنيوي اهتمامَه إلى مسائل البنية في النَصّ السردي.

(أنظر: نقد).



صَوْت VOICE - *VOIX*

هناك سؤالان تطرحهما الرواية هما: من يرى؟ (بمعنى الرؤية المعنوية أي الإدراك والمعرفة)، ومن يتكلّم؟ (بمعنى نقل هذه المعرفة إلى السامع). فالصوت إذًا هو صوت المتكلّم، بل هو المتكلّم عينُه. يعرّف فندريس Vendryes الصوت بأنه وجه من وجوه الفعل يمثّل علاقة الفعل بالفاعل؛ ويعرّف الفاعلَ بأنه من يقوم بالفعل أو يتلقّاه أو يرويه أو يشارك فيه ولو سلبًا. ومثلما واجه علم اللغة صعوبةً في تفسير علاقة القول بقائله، تواجه الشعرية صعوبة في تفسير علاقة الخطاب السردي براويه. فهي، من جهة، تحصر مسائل السرد في التبئير، ومن جهة أخرى، تخلط بين الراوي والكاتب، وبين المروي له والقارئ. وقد يكون لهذا الخلط ما يبرره في الحكايات التاريخية أو السيرة الذاتية الحقيقية، ولكن لا شيءَ يبرّره في الحكايات الخيالية حيث الراوي نفسه مجرّد دور مختلَق. فالراوي يختلف عن المؤلّف وإنْ عبّر أحيانًا عن أفكار هذا الأخير وأحلامه. فهو يعرف الأماكن والشخصيات والأحداث التي تتضمّنها الرواية، بينما المؤلف يتخيّلها ولا يعرفها، ويمكن أن يُستبدل بالراوي راويًا آخر فلا يبقى ثابتًا بالضرورة خلال الرواية كلّها، بينما المؤلف واحد عادة. ولعلّ الرقم القياسي في تبدّل الراوي موجود في «ألف ليلة وليلة» حيث تروي شهرزاد عن الخياط عن الحلاق عن أخيه قصة الصندوق، فروايتها تنتمي إلى الدرجة الخامسة.

يتحدد الصوت بموقعه من زمن الحكاية: فإن تأخر عن زمن الحكاية (الحدث) اتّخذ خطابُه صيغة الماضي (كمعظم الروايات)، وإن طابق زمنُه زمنَ الحكاية اتّخذ خطابُه صيغةَ الحاضر (رواية الغار المقطوع Les Lauriers sont coupés لادوار دو جاردن E. du Jardin)، وإن سبق زمنُه زمنَ الحكاية اتّخذ خطابُه صيغةَ المستقبل (الروايات التنبئية).

ويتحدّد الصوت بعلاقته بموضوع الحكاية: فإنْ كانت الحكايةُ حكايتَه اختار السرد بضمير المتكلّم، وإن كانت حكايةَ سواه اختار السرد بضمير الغائب.

ويتحدّد الصوت بموقعه من مستوى الحكاية: فالصوت يمكن أن لا ينتمي إلى أي حكاية (راوٍ خارج الحكاية) ويروي حكاية هي الحكاية الرئيسية، ويمكنه أن

يكون داخل الحكاية الرئيسية ويروي حكاية ثانوية، أو يكون داخل حكاية ثانوية ويروي حكاية فرعية الخ.. فالصوت وحكايته لا ينتميان إلى مستوى واحد لأن الحكاية تنتمي دائمًا إلى المستوى الذي يلي مباشرة مستوى الصوت الذي يرويها.

(أنظر: راوٍ، مروي له، شخصية، مستوى السرد).

صُورَة الذَّات SELF-PORTRAIT

AUTOPORTRAIT

صورة الذات هي صورتنا حين ننظر إلى أنفسنا والتي نعجز عن بلوغها من غير استخدام وسيلة مادّية (رسم، تصوير، وصف داخلي و/أو خارجي). انتقل هذا المصطلح من فنّ الرسم إلى فنّ التصوير منذ القرن التاسع عشر، ومنه إلى الأدب. وتتميّز صورة الذات بصعوبتها، إذ ليس من السهل على الفنان، رسامًا كان أو مصورًا أو كاتبًا، أن يحصر ذاته في إطار وأن ينظر إلى نفسه من زاوية محدودة.

تختلف صورة الذات في الأدب عنها في الفنّ البصري. فتصوير الذات في الأدب يجري غالبًا من خلال المتخيَّل. فهناك تتراءى الذات مكبّرةً مرّات، أو مشتّتةً تحتاج إلى إعادة تشكيل وتهذيب، أو ممتدةً في الماضي وملتصقةً بأحداثٍ وصور ومشاعر وذكرى، أو مثقلةً بروح النقمة وأجواء الموت والأحلام المطعونة. ما يجمع كلّ هذا المتخيّل هو أن تصوير الذات يتّسع دائمًا لتقديم رؤية ذاتية للعالم قد تتزيّن بخيوط اللاوعي والخيال إلى حدّ تحويل صورة الذات، ظاهريًا، إلى نقيضها. ذلك أن تداعي الأفكار الذي يرافق هذا العمل يؤدي إلى تكوين مدوَّنة واسعة من الأحلام والاستيهامات وذكريات الطفولة والمُعَاش الحاضر، تتستّر كلُّها وراء الرموز، وتتجمّع في لحظة واحدة من الزمن الراهن.

ما يميّز صورة الذات هو أنها صورة الحاضر لا الماضي، وأنها لا تتمّ في التدرج الزمني بل يغلب عليها التداعي والتدرّج المنطقي، وأنها لا تقدّم عملًا منجَزًا بل تبقى مفتوحة للزيادة على مستوى عدد العناصر في كلّ نقطة. القاعدة الأساسية لتصوير الذات هي: لن أروي لكُم ما فعلتُ (سيرة ذاتية) بل سأقول لكم مَن أنا (عرض للذات).

(أنظر: أدب السيرة، سيرة ذاتية، مذكرات)

صِيغَة MOOD - *MODE*

هي ضبط المعلومة السردية، أي التحكُّم بأشكالها ودرجاتها، فالمسافة والمنظور هما الوجهان الأساسيان للصيغة. يمكن للراوي أن يقدِّم الحدث الواحد بصيَغ مختلفة. يمكنه أن ينقل كلام الشخصيات حرفياً، وأن يصوِّر المشهد كأنه يقع أمامنا

(صيغة العرض). ويمكنه أن يتناول الحدث كحدث ماضٍ أو آتٍ، وأن ينقل كلام الشخصيات بأسلوب غير مباشر أو غير مباشر حر، وأن يختصر تفاصيل الحكاية أو يتوسّع فيها بزيادة التعليقات والاستطرادات. ويمكنه أن يقف على مسافة قصيرة أو طويلة مما يروي فيُضفي جوًّا من الثقة أو الشك حول المعلومات، وأن يصوغ المعلومات صياغة موحّدة أو بحسب منظور كلّ شخصية ومقدرتها على الفهم والكلام. ويمكنه أن يعطي مساحة كبيرة للخطاب الداخلي (المونولوج) من أجل إدخال القارئ إلى أعماق الشخصية وتوليد الشعور بأننا أمام حياة تنمو أمامنا. ويمكنه أن يلجأ إلى الوصف، ويركّز على مظهر الشخصية والمكان الذي تعيش فيه.

ولا يكتفي الراوي عادة بصيغة واحدة، بل يستخدم صيغتي العرض والسرد، ويمزج بينهما أحيانًا فيكتشف القارئ الشخصية من الداخل ومن الخارج، بالرؤية المباشرة ومن خلال كلام الراوي عنها.

(أنظر: خطاب، وصف)



ضَمِير PERSON - *PERSONNE*

الضمير هو عنصر لغويّ صَرفي وظيفته تمثيل أحد المشاركين في عملية الاتصال أو تبادل الكلام. ففي القول ثلاثة أطراف: المتكلّم الذي ينطق بالقول، والمخاطب الذي يتوجه إليه القول، والغائب الذي يدور حوله القول. ولكلّ من هذه الأطراف ضمائر تمثّلها في الخطاب (أنا/أنت/هو، هي). أحيانًا يعبر الضمير عن طرفين من الأطراف الثلاثة أو عنها كلّها (نحن). أحيانًا يتجاوز الضمير وظيفته كممثّل لأحد المشاركين في الاتصال فيعبِّر عن المسافة بين المتكلّمين (استخدام أنتم مكان أنتَ، أو نحن مكان أنا، في التعظيم).

كلّ حكاية تستخدم الضمائر لتشير إلى هذه الأطراف الثلاثة. وكلّ حكاية قادرة على أن تتوجّه إلى المروي له بضمير المتكلّم، لأن الراوي قادر على الإشارة إلى نفسه بهذا الضمير في أي وقت يشاء. فإسناد الأفعال إلى المتكلّم في نَصّ سردي يدلّ على حال من اثنتين يخلط بينهما علم الصرف، وتفرق بينهما السردية: الحال الأولى أن يشير الراوي إلى نفسه بهذا الضمير، والثانية أن تشير إحدى شخصيات الحكاية إلى نفسها بهذا الضمير. إن عبارة «حكاية بضمير المتكلّم» تعني، اصطلاحًا، الحال الثانية دون الأولى. لهذا فالمسألة الحقيقية التي ينبغي النظر فيها هي استخدام إحدى شخصيات القصة لضمير المتكلّم. هنا نحن أمام نوعين من القصص: نوع لا ينتمي فيه الراوي إلى حكايته (براني الحكي) Récit hétérodiégétique، وآخر ينتمي فيه الراوي إلى حكايته كشخصية من شخصياتها (جوّاني الحكي) Récit homodiégétique. يكون غياب الراوي وحضوره على درجات. ويمكننا التفريق في «قصة الراوي المنتمي إلى الحكاية» بين حالين: حال يكون الراوي فيها بطل الحكاية Récit autodiégétique، وحال يكون الراوي فيها مجرّد شاهد أو مراقب.

والحقيقة أن راوي الرواية لا يمكن أن يكون بطل الحكاية، لأن الراوي يروي ولا يفعل بينما البطل يفعل ولا يروي. فالدوران مختلفان والشخصيتان - وإن استخدمتا ضميرًا واحدًا ودلّتا بالنتيجة على شخص واحد - مختلفتان. فالبطل ينتمي إلى زمن الحدث والراوي ينتمي إلى زمن السرد، فهما مختلفان على الأقل بالسن والخبرة. لهذا يمكن للراوي أن يستخدم ضمير

المتكلّم للإشارة إلى نفسه وإلى البطل معًا، كما يمكنه أن يتكلّم عن نفسه بضمير المتكلّم وعن البطل بضمير الغائب ولو كان هذا البطل هو الراوي نفسه.

(أنظر: بطل، راوٍ، مستوى السرد).



عامِل ACTANT - *ACTANT*

يعود هذا المصطلح إلى تنيير Tesnière الذي يعرِّف العوامل بأنها «الشخصيات أو الأشياء المشترِكة في الحدث بصفةٍ ما وبشكلٍ ما ولو سلبيًا». أما غريماس Greimas فيفرّق بين عوامل التواصل (فعل القول)، أي الراوي والمروي له والمتكلّم والمخاطب، وعوامل السرد (مقول القول)، أي الذات والموضوع والمرسِل والمرسَل إليه. ويفرّق داخل عوامل السرد بين العوامل التَّنْظمية والعوامل الوظيفية. وقد انطلق غريماس من أعمال تنيير في النحو وبروب Propp في الحكاية الخرافية وسوريو Souriau في المسرح ليحدّد العوامل في الميثة والقصة. فسعى إلى تأطيرها في مصطلحات محدَّدة وإلى وضع قواعد أوّلية لها. وتتقابل العوامل عنده ثنائيًا: الذات تقابل الموضوع، والمرسِل يقابل المرسَل إليه، والمساعد يقابل المعاكس.

(أنظر: عامل مساعد، عامل معاكس، ممثل، موضوع الرغبة)

عامِل مُسَاعِد HELPER - *ADJUVANT*

هو الدور أو الوظيفة الإيجابية التي يضطلع بها عامل متميّز عن العامل الذات. ويتمثّل هذا الدور في إعطاء الذات القدرة أو المعرفة التي تُعينها على تنفيذ مشروعها، أي تحقيق البرنامج السردي. وهو يقابل العاملَ المعاكِس ذا الدور السلبي.

(أنظر عامل، عامل معاكس)

عامِل مُعاكِس OPPONENT - *OPPOSANT*

هو عامل أو دور أساسي على مستوى البنية العميقة في كتابات غريماس Greimas الأولى، وهو يقابل لدى بروب Propp دور الخائن أو البطل الزائف. ولكنْ في كتابات غريماس الأخيرة انتقل المساعد والمعاكس إلىَ البنية السطحية وتحوّلا إلى دورين مساعدين.

(أنظر: عامل، عامل مساعد)

عَبَث ABSURD - *ABSURDE*

العبث هو ما لا معنى له أو ما يتعذّر تحميله معنى. وقد لازمت هذه الصفة عددًا من التيّارات الفكرية والفنية. ويختلف مفهوم العبث في الأدب عنه في الفلسفة. ففي حين تستخدم الفلسفة هذه الكلمة لوصف الأفكار المركّبة من عناصر متناقضة والتي تخرق قواعد المنطق، يستخدمها

الأدب للتعبير عن ردة فعل الإنسان أمام عالم مجبول بالتناقضات لا يجد عقلُه له معنى ولا يلقى فيه ما يوافق مبتغاه.

يصف كامو A. Camus العبث في كتابه «ميثة سيزيف Le Mythe de Sisyphe» بأنه المواجهة بين غياب العقلانية في العالم و«الرغبة الجامحة في الوضوح التي يتعالى صداها في أعماق الإنسان». ويربط صموئيل بيكيت S. Beckett العبث باستحالة التواصل بين الناس، ويذكُر في بحثه عن مارسيل بروست M. Proust أن «محاولة التواصل حيث يستحيل التواصل هي تقليد أخرق وعمل مبتذل ومهزلة قبيحة وهي أشبه بجنون التحدّث إلى أثاث البيت.. لقد أصبح الناس كالجدران بعضهم لبعض». ويقدم أوجين يونيسكو E. Ionesco في مسرح العبث شخصيات لامنطقية تتبادل كلامًا مركبًا من جُمَل جاهزة معلّبة لا تفيد السامع بشيء.

ووعي الفرد للتناقض بينه وبين العالم يدفعه إلى النهوض لمواجهته من خلال تحقيق قيم إنسانية فعلية تعطي العالم معنى. نجد هذا الوعي لدى روائيين مثل كافكا Kafka، ومثل كامو الذي تطوّر العبث عنده إلى مذهب إنساني يدعو الفرد إلى إيجاد ملاذه داخل ذاته وإلى التحدّي والتمرد والخلق واعتبار نفسه سيد مصيره.

(أنظر: استلاب، بطل مضاد، سرد مضاد)

عَرْض EXPOSITION - *EXPOSITION*

يقدم الراوي شخصياته في حالة الفعل من دون أن يملك القارئ فكرة عما جرى بينهم من قبل، ولا عما سيجري بينهم فيما بعد. لهذا يضطر إلى تقديم المعلومات التي تساعد القارئ على المتابعة، ومنها: زمن الحدث ومكانه وصفات الشخصيات وعلاقاتها فيما بينها. هذه المعلومات تختلف بحسب مصدر القصة. فالقصة المستمدة حكايتها من التاريخ أو الميثة أو الواقع السياسي تعتمد على ثقافة القارئ ولا تحتاج سوى القليل من المعلومات الأولية، بينما القصة المستمدة من خيال الكاتب وحدَه تحتاج إلى الكثير ليتمكّن القارئ من دخول عالمها والانسجام فيه.

في المسرحيات، الكلاسيكية خصوصًا، يحتلّ العرض بداية المسرحية حيث يتعرّف المُشاهد إلى الشخصيات. وقد اعتمدت الرواية في بداية تاريخها طريقة المسرح الكلاسيكي، ثم تخلّت عنها بعدما شاع بدء الرواية في وسط الحدث، وصار العرض يتأخّر ويتجزّأ ويتوزّع على أماكن مختلفة من النَصّ.

والعرض يختلف عن الحدث من حيث الزمن. فهو ينتمي عمومًا إلى ماضٍ سابق لماضي الحدث، إلى الماضي الذي تبدو فيه الأشياء جامدة ومتكرّرة ومألوفة، حتى إذا ما وقع حدث جديد غير مألوف شكّل

وقوعُه بداية الحكاية الفعلية.

(أنظر: زمن، سرد)

عَمَلِيّ PRAGMATIC - *PRAGMATIQUE*

العملي هو المتعلّق بالحدث. ومن أشهر الوظائف العملية، في السردية، الوظائف التي استخرجها فلاديمير بروب .V. Propp في كتابه «مورفولوجيا الحكاية الخرافية Morphologie du conte»، والوظائف التي صنّفها رولان بارت R. Barthes في مقالته «مقدمة للتحليل البنيوي للقصص Introduction à l'analyse structurale des récits».

(أنظر: حدث، دور، وظيفة)

عُنْوان TITLE - *TITRE*

هو الاسم الذي يميّز الكتاب بين الكتب كما يتميّز الانسان باسمه بين الناس. والعنوان يكون للكتاب، وقد يكون للفصول داخل الكتاب. ولكن عَنْوَنة الفصول ليست مطّردة في الروايات، وهي تكاد تغيب في المسرحيات وفي دواوين الشعر.

يتميّز العنوان اليوم بالإيجاز، وقد يلجأ الكاتب إلى عنوان فرعي للتوضيح، أما العناوين الطويلة فغالبًا ما يختصرها الناس في كلامهم وفي إشاراتهم المكتوبة. واختيار العنوان لا يتمّ عفو الخاطر، فهو مسألة تحتاج إلى نظر وتدقيق بسبب تركيبه وطبيعة المادة التي يتألف منها.

اقترح جيرار جينيت G. Genette ثلاثة مصطلحات لتبويب ما يبدو لنا عنوانًا: العنوان (titre) والعنوان الفرعي (sous-titre) وبيان النوع (indication générique). فلو أخذنا كتاب محمد حسين هيكل «زينب، مناظر وأخلاق ريفية» لوجدنا العنوان هو الخاص (زينب) والعنوان الفرعي هو توضيح هذا الخاص (مناظر وأخلاق ريفية) أما بيان النوع فهو الذي يعين الجنس أو النوع الأدبي الذي ينتمي إليه الكتاب: رواية (أو رواية عاطفية، الخ...).

يتجه بعض الروائيين المحدثين إلى اختيار عناوين لا علاقة صريحة بينها وبين مضمون رواياتهم، أما السبب فيعود إلى أن الفنّان ينظر إلى الواقع نظرة تأخذ بالظواهر ولا تأخذ بتفسيراتها، فيأتي العنوان معبّرًا عن هذا الوجه المتقطّع المبعثر للواقع العام، وبالتالي لشِبْه الواقع المصوَّر في الرواية. لهذا كان العنوان الحقيقي دائمًا أكثر أهمية للكاتب منه للقارئ.

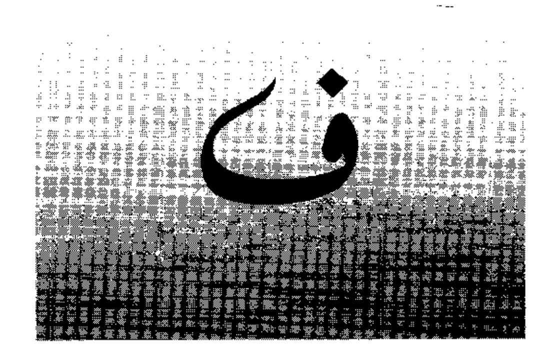
يدلّ العنوان على شخصيات أو أماكن أو على برنامج سردي، فهو يختصر سلفًا مغامرة الرواية، أو يعرض طريقة للنظر إليها، ولكنه لا يكتسب معناه إلا بعد قراءة الرواية. فقراءة الرواية توضح أو تعدّل أو تقلب المعنى الذي ارتسم في الذهن قبل القراءة، وتدفع القارئ إلى المقارنة بين

المعنى المقدّر في البداية والمعنى المستخلَص في النهاية من أجل اكتشاف المزيد من امكانات الدلالة.

تنصبّ دراسة العنوان على قيمته (الصوتية والدلالية والتصويرية)، وعلى علاقاته بالقارئ (ماذا يعني له، بِمَ يذكّره، كيف يتلقّاه، كيف يتصرف به تلفّظًا واختصارًا)، وعلاقاته بنَصّ الرواية، وبعناوين روايات المؤلف نفسه، أو النوع الروائي نفسه، أو العصر نفسه.

يحدّد جيرار جينيت للعنوان أربع وظائف: وظيفة تعيينية تعطي الكتاب اسمًا يميّزه بين الكتب، ووظيفة وصفية تتعلّق بمضمون الكتاب أو بنوعه أو بهما معًا أو ترتبط بالمضمون ارتباطًا غامضًا، ووظيفة تضمينية أو ذات قيمة تضمينية تتصل بالوظيفة الوصفية وتتعلّق بالطريقة أو الأسلوب الذي يعيّن العنوانُ به الكتاب، ووظيفة إغرائية تتصل بالوظيفة التضمينية وتسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو بقراءته.

(أنظر: شاهد، لوازم النَصّ)



فَضَاء SPACE - *ESPACE*

يرتبط الأدب والفضاء بعلاقتين: الأولى تكوينية قائمة في تكوين النصّ الأدبي، والثانية مضمونية قائمة في موضوعه.

وقد حدّد جيرار جينيت G. Genette أربع فضاءات قائمة في صلب التكوين الأدبي:

١ - فضاء اللغة: اللغة نظام من العلاقات المميِّزة، يكتسب فيه كلّ عنصر صفته من موقعه داخل النظام، ومن العلاقات الأفقية والعمودية التي يقيمها بالعناصر القريبة والمجاورة.

٢ - فضاء الكتابة: تعتمد الكتابة على التأثيرات البصرية للخط والتبويب وللكتاب ككيان تام. فهي لا تتدرّج وفق خط الزمن الطبيعي بل تتداخل فيها المقاطع المتباعدة وتتواصل، وتفرض النظر إلى الكتاب كوحدة تامة لا تنحصر في العلاقات الأفقية (النظمية، النحوية، التسلسلية) بل تمتد إلى العلاقات العمودية (الاستبدالية، المعجمية)، حيث يظهر الانتظار والتوقّع والتذكير والمنظور. وهذا ما يجعل القارئ يجول في الكتاب في كلّ اتجاه ويحوّله إلى عمارة كاملة.

٣ - فضاء التعبير: لا تؤدّي الكلمة في العبارة الأدبية معنى بسيطًا ومباشرًا، بل كثيرًا ما تزدَوِج لتؤدّي معنيين: حقيقي ومجازي، ظاهر وباطن، مباشر ورمزي،.. وهذا ما يؤدي إلى إبطال خطّية الخطاب (أي سيره في خط متواصل). هذه الصور الأدبية هي الشكل الذي يتّخذه فضاء التعبير، وهي رمز فضاء اللغة في علاقتها بالمعنى.

٤ - فضاء الأدب: يتمثل لنا فضاء الأدب حين ننظر إلى الإنتاج الأدبي ككلّ، أي كنتاج ضخم يتجاوز حدود العصور والجغرافيا. وقد تكون الصورة الأوضح هي التي تمثّلها المكتبة العامة، حيث نتاج الشعوب والعصور مبذول أمام الناس في الحاضر، يتصفحونه كما يحتاجون.

إلى جانب هذه العلاقة التكوينية بين الأدب والفضاء، هناك علاقة مضمونية. فالرواية ترسم الإطار الذي تتحرك فيه شخصياتها، سواء أكان إطارًا طبيعيًا (الغابات، الصحراء)، أو مصنوعًا (منتزه، مدينة، بيت، منجم)؛ وسواء أكان جامدًا (كما في الأمثلة السابقة) أو متحركًا (كما في رواية الرحلة ورواية الحرب). والروائي، حين يرسم الفضاء، يحمل القارئ إلى عوالم خيالية، ويبث فيه الإحساس بأنه يحيا فيها ويتنقّل في أنحائها. والفضاء الذي يرسمه هو لغوي

وعقلي، وليس ماديًا. إنه تشكيل خيالي للواقع أو لفضاء حقيقي. وهذا ما يفرّقه عن الفضاء المسرحي الذي يجمع اللغوي والعقلي والمادي معًا. ويمكن للفضاء الروائي أن يلحق بالفضاء المسرحي إذا جرت قراءة الرواية بأصوات متعددة تمثل شخصياتها وراويها.

تبني الرواية فضاءها من خلال الوصف، ولكنها لا تقتصر عليه. فالعناصر المعجمية البسيطة (ألفاظ المكان، والحركة، الخ..) المنتشرة في أنحاء النَصّ، والتي لا يمكن دراستها خارج الإطار اللساني، تشارك في بناء الفضاء الروائي.

يمكن مقاربة فضاء الرواية من وجهين: دراسة وسائل التصوير، أي الوسائل البيانية والبلاغية المستخدمة فيه، ودراسة المواقع التي يحتلها في النَصّ، أي وظائفه فيه ودوره في رسم بنية الرواية.

وُجوه الفضاء الرِّوائيّ ووظائفه:

١ - يرى جيرار جينيت G. Genette أن «من الممكن أن نقصّ الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدًا عن المكان الذي نرويها منه، بينما قد يستحيل علينا ألا نحدّد زمنها بالنسبة إلى زمن السرد لأن علينا روايتها إما بزمن الحاضر وإما الماضي وإما المستقبل. وربما بسبب ذلك كان تعيين زمن السرد أهم من تعيين مكانه».

ولكن، إذا كان دور الزمن أبرز من دور المكان لأن الفعل في اللغة لا ينفك عن الزمن، فإن المكان يتلبّس الفعل أيضًا ولو ضمنًا، ومن دونه يبقى المعنى ناقصًا. «وصل المجرم، تسلق، وبدأ يراقب». هذه الجملة التي يغيب عنها المكان في الظاهر تحمل في طياتها أكثر من إشارات مكانية غائبة: المكان الذي جاء منه المجرم والمكان الذي وصل إليه والمكان الذي تسلّقه والمكان الذي بدأ بمراقبته. هذه الأماكن الأربعة تتمثل في ذهن القارئ ولو غابت عن ظاهر النَصّ، ومن دون هذا التمثل يخسر النَصّ معناه.

٢ - الفضاء الروائي عامل أساسي قائم في بناء النَصّ، ولكن وظيفته ليست تقديم إطار واقعي للأحداث بل توفير إطار تمثيلي وتصويري لها مهما بدت صلته بالواقع ضعيفة. فقد يُستخدم الفضاء لخلق عالم خيالي محض، كما هي الحال في روايات الخيال العلمي، أو لإحاطة الحدث بجوّ خاص، أو لتسليط الضوء عليه، أو لكشف طبائع الشخصيات، أو لبيان القوى المتصارعة في الحكاية.

٣ - لا تتقيد الرواية بفضاء واحد، فقد تتنقّل الشخصية من مكان إلى آخر وتتوقف في الأمكنة كمراحل في مسيرة اكتساب خبرتها. فسرفانتس Cerventés في «دون كيشوت Don Quichotte» وملفيل Melville في «موبي ديك Moby Dick» يتبعان خطى بطليهما، ويعطي تبديل الفضاء

لكلّ من هاتين الروايتين موضوعها ومبدأ وحدتها ومادة حوادثها وإيقاعها. فمن خلال الرحلة تكشف الشخصية نفسها وتحقق ذاتها.

٤ - يتعدّد فضاء الرواية إذا تنقّلت الشخصية الرئيسية في أماكن مختلفة، ويتعدد أيضًا إذا تنقلت بين الفضاء «الفعلي» والحلم والفكر والتذكّر، ويتولّد من ذلك فضاءات عديدة يتشكّل منها الفضاء الروائي العام. هذه الدوائر كلّها ترتبط بالشخصية الروائية كما ترتبط بالحدث وبالزمن. ويؤثر تبديل الفضاءات وإيقاعه وتدرّجه في ضمان وحدة السرد وديناميته، ويربط الفضاء بسائر العناصر المكونة للرواية.

٥ - قد تقدّم الرواية فضاءها دفعة واحدة، أو بصورة مجزأة مبعثرة، أو تستحضر فضاءات متعددة في وقت واحد، ولكنها توفّر دائمًا حدًا أدنى من المعلومات المكونة للفضاء، سواء أكانت مجرّد علامات استدلال لإطلاق مخيلة القارئ أم وصفًا تفصيليًا. فبلزاك Balzac ومعظم روائيي القرن التاسع عشر يقدّمون المعلومات اللازمة والمفيدة عن مكان الحدث منذ بداية الرواية، بينما ينثر أراغون Aragon بعض المعلومات الجزئية والمختصرة خلال صفحات الرواية.

٦ - من الكتّاب من يمهّد لكتابة الرواية برسم خريطة لفضائها (زولا Zola، الريحاني)، ومنهم من يهيّئ ذلك في ذهنه. فإذا تمكّن القارئ من إعادة رسم هذه الخريطة، كمرحلة أولية لدراسة الرواية، توصّل إلى نتائج هامة. فقد يكتشف لدى الكاتب تخطيطًا دقيقًا لعمله أو عنايةً بالأشكال المحسوسة أو اهتمامًا بالمنطق أو حسًّا بالفضاء يقرّبه من الرسام. واستحالة هذا الرسم بسبب قلة المعلومات أو غموضها أو تناقضها تكشف عجز الكاتب عن خلق عالم محسوس، أو رغبته في إغراق القارئ في الحلم واللغز، أو دعوته إلى قراءة النصّ كخرافة لا أهمية للفضاء فيها.

٧ - تكون الحدود المكانية التي يرسمها الروائي ضيقة أحيانًا تعطي الشعور بأن الشخصية تعيش في نوع من السجن، أو تكون مفتوحة تعطي الشعور بالانطلاق والحرية والحركة. يسود الفضاء المغلق في الروايات التي تركّز موضوعها داخل الحياة الباطنية للشخصيات، بينما يسود الفضاء المفتوح في روايات السفر والمغامرة من كلّ نوع.

٨ - يمكن أن تدور أحداث الرواية في فضاء محدود، أو في فضاء واسع، أو في عدة فضاءات، أو أن لا يكون لفضائها حدود سوى خيال الكاتب وذاكرته.

٩ - الربط بين فضاء الحدث وفضاء السرد يكشف وظائف تيمية وبنيوية وتشخيصية. فالراوي قد يقص حكايته من

سرير مستشفى، مما يعني أنه يقترب من الموت وأنه يستعجل نهاية روايته، أو يروي قصة يكون فيه مكان السرد مناقضًا لمكان الحدث (كأن يروي السجين قصة سفر أو مغامرة)، أو يروي قصة تبدأ حوادثها في مكان بعيد ثم تقترب تدريجًا (أو العكس)، أو يروي قصة تصور الأماكن بالتفصيل من خلال وجهات نظر متعددة.

١٠ - هناك كتّاب كثيرون حمّلوا الفضاء شيئًا من التضمين أو الرمز. فرمزوا بالبيت، مثلًا، إلى الذات ورمزوا بالخارج إلى الآخرين، أو حمّلوا البيت معنى الأمان وحمّلوا الخارج معنى الخطر، أو ضمّنوا البيت معنى السجن وضمّنوا الخارج معنى الحرية.

١١ - يتمثل الفضاء الروائي في عصر ما بنوع من السمات المشتركة المتكرّرة من رواية إلى أخرى، مما يسمح بالحديث عن جمالية المكان القابلة للدراسة التعاقبية.

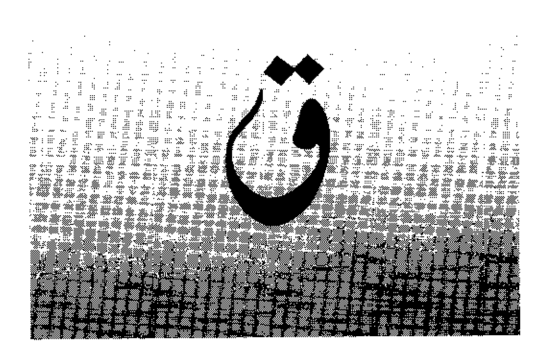
(أنظر: رواية، وصف)

فُكَاهَة HUMOUR - *HUMOUR*

هي مسافة يُقيمها الراوي بينه وبين المواضعات الاجتماعية بغيةَ إلقاء نظرة جديدة عليها تفضح سوء ممارستها. يمكننا أن نميّز داخل الفكاهة عددًا من الأنواع، كالفكاهة الشعبية والشائعة واللَّطِيفة، ويمكننا أن نضيف إليها التلاعب بالألفاظ والمُلَح والمواقف المضحكة وكلام الأطفال،.. هذه الأنواع المختلفة تقوم على قاسم مشترك هو التلاعب باللغة أو بالمنطق أو بتوقعات القارئ.

وينصبّ هذا التلاعب على الكلمات فيحمّلها معاني غير معانيها، وعلى القواعد فيستخدمها على غير وجهها، وعلى اللغة فيُعيقها عن بناء المعاني وإقامة التواصل ويقطع التسلسل المنطقي للألفاظ والمواقف. واستهداف اللغة هو في الحقيقة استهداف للنظام الاجتماعي الذي يستخدم اللغة لنقْل أفكاره، لهذا تنصبّ الفكاهة على الأفكار المسبَقة والمحظورات والمحرَّمات وتزدهر في ظل الأنظمة السياسية والاجتماعية المتشدّدة.

في مطلع القرن العشرين ظهر نوع من الفكاهة لا يمكن تصنيفه في نطاق الاعتراض الاجتماعي بل في إطار جديد هو الرفض والتمرّد. إنها الفكاهة السوداء Humour noir ذات الوجه العَبَثي والمأساوي التي ازدهرت في كتابات السرياليين. تقوم الفكاهة السوداء على فصل وَعْي المخاطب عن النظام السائد في عالمه. فتهدم العادات والأعراف وكلّ ما هو جِدي في الحياة والموت. لهذا تركز موضوعاتها خصوصًا في ما يخافه الناس أو يعظِّمونه.



قارِئ READER - *LECTEUR*

لا شك في أن القارئ غير الكفؤ يرسم للمؤلف، انطلاقًا من النَصّ، صورة بعيدة جدًا عن الواقع أحيانًا، كأنْ يتصوّر ألبير كامو A. Camus، صاحب «الغريب l'Etranger»، شخصًا تائهًا ومشوّش الذهن، أو يصدق أن دانيال ديفو D. Defoe، صاحب «حياة روبنسون كروزو ومغامراته الغريبة la Vie et les étranges aventures de Robinson Crusoe»، قد أمضى ثمانية وعشرين عامًا في جزيرة مهجورة. وقد نبّه بلزاك Balzac في كتابه «زنبقة الوادي le Lys dans la vallée» إلى أن كثيرًا من القرّاء يعتبرون المؤلف شريكًا في الأحاسيس التي ينسبها إلى شخصياته، وإذا استخدم ضمير المتكلّم فالكلّ يميل إلى الخلط بينه وبين الراوي.

مع ذلك لا بدّ، منهجيًا، من افتراض اتّصاف القارئ بالكِفاية اللازمة لقراءة الرواية. ولا تتطلّب هذه الكفاية ذكاءً خارقًا بل حدًّا من نفوذ البصر والدراية بقواعد الفنّ واللغة. فالرواية البوليسية تفترض أن القارئ قادر على متابعة شكوك المحقّق وعاجز في الوقت عينه عن اكتشاف القاتل قبل الوقت المحدّد في الرواية، وهذا ما يعتمده الكاتب ويعتمد عليه. ففي رأي أمبرتو إيكو U. Eco، عندما يصمّم الكاتب نَصًّا يخطّط في الوقت عينه لكيفية قراءة هذا النَصّ. ينتج عن ذلك احتمالان: إما أن يوجّه الكاتبُ قراءةَ القارئ بشكل شبه تامّ فنكون عندئذ أمام نَصّ مقفل، وإما أن يصمّم النَصّ بحيث يحتمل قراءات وتأويلات متعدّدة فنكون عندئذ أمام نَصّ مفتوح.

يختلط القارئ بالمرويّ له الخارجي extradiégétique فيصيران شخصًا واحدًا تتعيّن صورته من خلال عدد من الإشارات السريعة والمحدّدة. ويفترق عن المروي له الداخلي intradiégétique الذي يحجب القارئ ولا يلغيه تمامًا: فالقارئ يبقى دائمًا هو المقصود عند تحديد الكفاية اللغوية والفنية المطلوبة والتي من دونها لا يكون النَصّ مقروءًا. فالقاصّ، ككلّ كاتب، يتوجّه إلى قارئ. وإذا كان الكاتب المتورِّط هو الفكرة المتكونة في ذهن القارئ عن الكاتب الحقيقي، فإن القارئ المتورط impliqué هو الفكرة المتكوِّنة في ذهن الكاتب عن القارئ المحتمل. لهذا لا يمكن للكاتب أن يتوجّه خطيًا إلى قارئ حقيقي بل إلى قارئ

محتمل. فالرسالة لا تتوجّه إلى مرسَل إليه حقيقي ومحدّد إلا على افتراض أن هذا سيقرأها. لهذا يمكننا إعادة رسم مخطط العلاقات الصوتية في السرد على الوجه الآتي:

كاتب حقيقي (كاتب مستقرأ من النَصّ) ← راوٍ ← رواية ← مرويّ له ← (قارئ محتمل) قارئ حقيقي.

فالمروي له هو ذاك الذي يتوجّه إليه الراوي بكلامه. والقارئ الحقيقي Réel هو الذي يقرأ الكتاب فعلًا. والقارئ المحتمل virtuel هو ذاك الذي من شأنه أن يقرأ الكتاب. والقارئ المثالي idéal هو ذاك الذي بوسعه أن يفيد من كلّ إمكانات النَصّ ويعرف خلفياته وأبعاده. أما القارئ الخيالي fictif فهو الذي يرد اسمه أو صفته صراحة في نَصّ الرواية.

(أنظر: قراءة، مرويّ له)

قِراءَة READING - *LECTURE*

عُنيت علومُ النفس والاجتماع والأخلاق والتربية بموضوع القراءة من جهة مضمون الروايات التي يقرأها الناس، وأحيانًا من جهة الأسباب التي تدفع الناس إلى القراءة. فأصبحت تَعرف أنّ ما يطلبه القرّاء من الرواية هو التعبير عن حياتهم الداخلية. فالقارئ يبحث في الرواية عن تجاوز المحرّمات الاجتماعية والعجز الشخصي الجسدي والمعنوي والمادي، فيتَماهى بالبطل الغني أو القوي أو المرغوب أو المحبوب، أو يتماهى بالشخصية التي تكشف عارها فيتطهّر من عاره..

لم يعد السؤال الأساسي الذي تطرحه القراءة اليوم هو «ماذا نقرأ» بل «كيف نقرأ». وقد عُني النقد بكيفية القراءة فتناولها كفعل يجري في زمن، ودرس زمنها بالمقارنة مع حجم النَصّ المقروء (عدد الصفحات أو الكلمات) ليحدّد سرعة النَصّ ويرسم خط إيقاعاته. كما تناولها كفعل خلّاق يتجاوز التلقّي إلى المشاركة في توليد المعنى، فبعدما كانت القراءة تقابل الكتابة تحوّلت إلى إبداع جديد (كما في أعمال غاستون باشلار G. Bachelard، مثلًا). ثم تحوّلت إلى تأويل للنَصّ ينطلق من نموذج نظري حدّدته الشعرية، فصارت القراءة مجالًا لاختبار المفاهيم النظرية. ثم حوّل رولان بارت R. Barthes القراءة إلى قراءات، معتبرًا أن مقاربة أي نَصّ لا يمكن أن تكون مقاربة وحيدة. وقد دفع بارت هذا المصطلح إلى أبعد من ذلك، فاعتبر القراءة عملية تشريع لأبواب النَصّ على تعدّد المعاني، فثقافة الناقد الذي يقارب النَصّ مصنوعة من نصوص أخرى ومن شفرات عديدة، وكلّما سمح النَصّ بتعدّد المعاني قلّ خضوعه لمراسم الكتابة. وهكذا أضحت القراءة نوعًا من الكتابة بل اقترنت بالكتابة في حركتها ورهاناتها وصدودها، أي في عصريتها.

ربطت سيمياء السرد بين القراءات المتعدّدة والقراءة الجزئية، واعتبرت أن تعدّد القراءات يقع في مقاطع النَصّ الأولى المفتوحة على تعدّد الامكانات ولكن القراءات تأخذ بالتوحّد كلّما وضحت الروابط بين المقطع والبنية العامة الدلاليّة للنَصّ.

(أنظر: راوٍ، شعرية، قارئ، نقد).

قِصَّة NARRATIVE - *RÉCIT*

نطلق كلمة قصّة عمومًا على سرد وقائع ماضية، متماسكٍ من حيث المضمون، ومؤثّر من حيث طريقة العرض الفنية. والقصّة نظام سردي مؤلَّف من ثلاثة مستويات: الحكاية وهي الحدث، وفعل السرد وهو عمل الراوي، والخطاب وهو كلام الراوي. يستطيع الخطاب وحدَه أن يكشف لنا الحكاية وفعل السرد معًا، لأنْ لا وجود للحكاية في غياب فعل السرد الذي يرويها، ولا وجود لفعل السرد من دون الخطاب الذي يجسّده. والعكس صحيح. هذه المستويات الثلاثة لم تنَل حقًّا متساويًا من البحث لاختلاف المناهج التي تدرس كلًّا منها.

عرّف جيرار جينيت G. Genette القصّة بأنها تمثيلُ حدثٍ أو سلسلة أحداث واقعية أو خيالية بواسطة اللغة، وتحديدًا اللغة المكتوبة. هذا التحديد يعطي الأهمية للخطاب، وهو الكلام الذي يروي الحدث أو الحكاية. وقد دعا جينيت إلى درس القصة كتوسّع expansion للفعل، بالمفهوم النحوي، أيًا كان حجم هذا التوسّع: «أنا أمشي» و«مشى سمير» مثَلان على القصّة الصغرى. وهذا المفهوم النحوي يجعل تحليل الخطاب السردي شبيهًا بتحليل الفعل، فيدرسه من وجوهه الثلاثة: الزمن (العلاقات بين الخطاب والحكاية) والصيغة (أشكال ودرجات العرض) والصوت (علاقة الخطاب بالسرد، أي علاقته بالراوي والمروي له).

واهتمت سيمياء السرد (غريماس Greimas) للمضمون، فاعتبرت القصّة البسيطة جملةً قابلة للتحليل كعملية انتقال من حالة سابقة إلى حالة لاحقة تتمّ من خلال الفعل. فجملة «أكل سمير التفاحة» قصة بسيطة صوّرت عملية انتقال من حال سابقة للأكل إلى حال لاحقة للأكل، وهذا الانتقال تمّ من خلال فعل «أكل». وبهذا المنظور يقترب تعريف القصة عند غريماس من تعريف البرنامج السردي عنده.

أما النقّاد المتأثرون بأعمال فلاديمير بروب V. Propp. فاعتبروا القصة سلسلة من دوائر الأفعال ذات ترتيب زمني. ورأوا أن الحدث لا يتحوّل إلى قصة إلا إذا روته جملتان تتدرّجان زمنيًا وتؤلفان حكاية واحدة: «بكى الطفل. حمله أبوه». فالجملتان تشتركان في شخصية واحدة هي الطفل وبينهما علاقة تجاور وتعاقب

زمني (انتقال من حال سابقة للبكاء إلى حال لاحقة) وتعاقب سببي (البكاء سبب حمل الأب لطفله).

وقد تشوب العلاقة بين أجزاء القصّة بعض النواقص الظاهرة (لم يذكر المثل السابق لماذا حمل الوالد الطفل، ولم يوضح إن كان الطفل سكت أم استمرّ في البكاء)، ولكن القصّة تعتمد دائمًا على نباهة القارئ وحرصه على تماسك النَصّ والتزامه بمنطق النوع القصصي. فالقصّة لا يمكنها أن تقول كلّ شيء، ولا بد لها من أن تحذف وتوجز حيث تستطيع، لأنها مقيّدة بطاقة القارئ على التذكّر. فهناك حدود بشرية لا يجوز تجاوزها هي حدود الذاكرة. فإذا بلغ القارئ النهاية يجب أن يكون قادرًا على تذكّر البداية، وهذا الشرط يفرض على الكاتب أن ينظر إلى نهاية الرواية ويصمّم عمله انطلاقًا منها.

(أنظر: أقصوصة، برنامج سردي، رواية، سرد).

قِصَّة تَنَبُّئِيَّة PREDICTIVE NARRATIVE *RECIT PREDICATIF*

اسم يطلق على الحكايات التي تقوم على التنبؤ أو الرؤيا أو العرافة أو التنجيم أو قراءة الكف أو تفسير الحلم. وهذه الحكايات قديمة تعود إلى أبعد عهود الإنسان، والسرد فيها يجري دائمًا بصيغة المستقبل، لأنّ زمن السرد سابق لزمن الحكاية، والحدث الذي تروي حكايته لم يقع بعد.

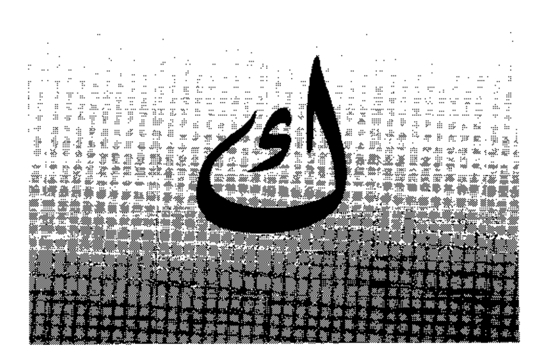
(أنظر: أقصوصة، زمن، سرد)

قَوْل UTTERANCE - *ÉNONCÉ*

هو كلّ ما ينطَق به الإنسان بين فترتين من الصمت، سواء كان جزءًا من كلمة أو كلمة أو عدّة كلمات أو جملة أو عدّة جمل أو خطابًا كاملًا. ولا يُشترط في القول أن يحمل معنى مفيدًا، أو أن يتبع نظامًا نحويًا.

استخدم التحليل اللساني مصطلح القول بمعنى الجملة (الجملة الكبرى)، بسبب اقتصار تحليل القول غالبًا على الجملة. ويستخدم الباحثون أحيانًا عبارة «تحليل القول» بدلًا من «تحليل الخطاب» تجنبًا لالتباس كلمة خطاب التي تدل في اللغة الشائعة على نوع معيّن من أنواع القول.

(أنظر: اتصال، خطاب، نطق، نَصّ)



كاتِب AUTHOR - *AUTEUR*

لم يتناول تاريخ النقد الأدبي مسألة علاقة الكاتب بالنَصّ إلا من زوايا محدّدة، تتعلّق كلّها بصحّة نسبة الأثر إلى صاحبه: عند استخدام الكاتب اسمًا مستعارًا، أو عند نسبة النصّ إلى كاتب من دون دليل (الشعر الجاهلي المنحول، المؤلفات الغفل المجهولة المؤلف)، أو عند تنازع كاتبَين ملكية نصّ واحد. لهذا يمكن ربط نشوء مسألة الكاتب وعلاقته بالنصّ بظهور الدراسات اللسانية التي نظرت إلى النصّ ككيان لغوي مستقل مقطوع الصلة بعالم الكاتب.

تكشف مقابلة عالم الكاتب بالعالَم الذي أبدعه خيالُه (عالم الرواية) وجود عالَمين منفصلين، لا يجوز بأي حال الخلط بينهما: عالم مبنيّ مكتمل بشخصياته وأحداثه وزمنه وفضائه ينتمي إليه الكاتب، وعالم آخر مبنيّ مكتمل بشخصياته وأحداثه وزمنه وفضائه ينتمي إليه الراوي. الأوّل حقيقي ومفتوح على التغيير ولا حدود لتفاصيله، والآخر وهميّ ومقيّد بما تعبّر عنه كلمات النصّ وتراكيبه اللغوية. فلكلّ رواية مبدع فعلي هو الكاتب، ومبدع وهمي هو الراوي. وهذا الاختلاف هو الذي يسمح للكاتب بأن يرسم في كلّ رواية عالمًا مختلفًا، وبأن يجعل لكلّ حكاية راويًا جديدًا، قد يكون رجلًا أو امرأةً أو طفلًا أو حيوانًا أو شيئًا جامدًا. ولعلّ المثل الأقوى على هذا الانفصال بين عالمي الكاتب والراوي هو كتاب مارك توين M. Twain: «ثلاثة آلاف سنة بين الميكروبات» التي يرويها ميكروب كوليرا «مع ملاحظات إضافية خطها القلم نفسه بعد سبعة آلاف سنة».

يلتقي عالم الكاتب وعالم الراوي في الروايات الذاتية، ولكن هذا اللقاء لا يمكن أن يكون كاملًا لأن ضرورات الفن تفرض على الكاتب أن يختار من الواقع أشياء ويهمل أشياء أخرى. وهذا الانتقاء يجعل العالم المصوَّر في الرواية مختلفًا عن عالم الكاتب الحقيقي وبالتالي مستقلًا عنه.

(أنظر: تدخل الكاتب، راوٍ، كاتب ضمني)

كاتِب ضِمْني IMPLIED AUTHOR
AUTEUR IMPLICITE

يقوم السرد على ثلاثة أطراف على الأقل: الراوي (أنا) والمروي له (أنت) والشخصية (هو). بتعبير آخر، هناك الشخصية التي

تتكلّم، وتلك التي نوجّه إليها الكلام، والثالثة التي نتكلّم عنها. تزدوج صورة الراوي حين يمثّل دورًا في أحداث الرواية. ففي هذه الحال يقترح بعض النقّاد التسليم بوجود كاتب ضمني يكتب هذه الرواية. فقد حدّد واين بوث Wayne Booth، صاحب هذا المصطلح، الكاتبَ الضمني بأنه صورة الكاتب الحقيقيّ كما تتراءى للقارئ في النصّ، وهي صورة ايديولوجية غالبًا. أما تودوروف Todorov فيميّز الكاتب الضمني عن الكاتب الحقيقي بأنّ الأوّل موجود داخل النَصّ، أما الثاني فلا. فالكاتب الضمني ينظم الحكاية، وهو المسؤول عن حضور أو غياب هذا الجزء أو ذاك منها، وإذا لم تفصل أي شخصية روائية بين الكاتب الضمني والعالم المتخيَّل فمعنى ذلك أن الراوي والكاتب الضمني مندمجان.

ويرفض جيرار جينيت G. Genette وظيفة الكاتب الضمني، ويعتبر أن للحكاية كاتبًا حقيقيًا يكتبها، وراويًا وهميًا يرويها، ولا يوجد - ولا حاجة لوجود - ثالث بينهما. وإذا كان الكاتب الضمني هو المعلومات التي يقدمها النَصّ عن الكاتب الحقيقي فليس هو إذًا سوى صورة، وليس للصورة منطقيًا سِماتٌ تميّزها عن الأصل لتستحقّ اهتمامنا إلّا إذا كانت مزيّفة وغير أمينة.

(أنظر: راوٍ، كاتب)

كَتْم المَعْلُومَة PARALIPSIS - *PARALIPSE*

الكَتْم هو السكوت عن معلومة نتيجة تقدير الراوي أن القصّة لا تحتاج إليها في الوقت الحاضر بل في مرحلة لاحقة من مراحل السرد. ويحصل الكَتْم حين يروي الراوي خبرًا مع إغفال جزء منه مهمّ لفهم تطوّر الحكاية. وتعبّر العربية عن هذا الأمر بفعلَيْ رَهْسَمَ ورَهْمَسَ. ففي لسان العرب، رهسم: «أتى من الحديث بطرف ولم يفصح بجميعه».

والكتم يختلف عن الحذف. فالحذف استغناء عن المعلومة لعدم الحاجة إليها، وهو جزء من اقتصاد السرد، بينما الكتم هو تأجيل ذكر المعلومة، وهو جزء من حبكة النَصّ. النموذج التقليدي لكتم المعلومة في التبئير الداخلي هو إغفال حادثة أو فكرة أساسية متعلقة بالشخصية الرئيسية يستحيل أن تجهلها هذه الشخصية أو أن يجهلها الراوي.

يرتبط كتم المعلومة بالمنظور وبنوع السرد. فاعتماد السرد منظورَ إحدى الشخصياتِ يؤدي إلى التعتيم على مشاعر الشخصيات الأخرى. واعتماد السرد ضميرَ الغائب يبرّر وجود الراوي العليم الذي يقدّم الحد الأقصى من المعرفة، ولكن هذا الراوي قد يمسك عن تقديم بعض المعلومات بقصد مفاجأة القارئ. فالكتم هو إذًا إغفال مقصود للمعلومة من دون نية

التخلي عنها نهائيًا.

(أنظر: تحريف، حذف، إفشاء المعلومة)

كِفايَة COMPETENCE - *COMPÉTENCE*

مصطلح استخدمه نعوم تشومسكي N. Chomsky، مؤسّس القواعد التوليدية، للتعبير عن الاستعداد الكامن عند متكلّمي اللغة لفهم وتركيب عدد غير محدود من الجمل غير المسبوقة. واستخدمته إتنوغرافيا الاتصال، فأطلقت عبارة «كفاية الاتصال» على إجادة المتكلّم استخدام اللغة في أحوال الواقع الكثيرة والمختلفة. واستخدمه علم الاتصال، فأطلق عبارة «الكفاية الخطابية» على مقدرة الفرد على إنتاج خطاب منسجم مع وجهةٍ فكرية معينة (مثلًا: مقدرة المتكلّم الحزبي على تقديم خطاب تحليلي لمسألة معينة ينسجم في مصطلحاته ومنطلقاته ووسائل تدليله ونتائجه مع خطاب المحللين في حزبه).

هذه الاستخدامات المختلفة لمصطلح الكفاية تهمّ نقد الرواية من وجهاتها كلّها، لأن هذه الوجهات لا تخرج عن دائرتي إنتاج الكلام (الكاتب والشخصيات) وتفسيره (القارئ).

(أنظر: إرهاص، برنامج سردي، قارئ، كلام)

كَلام SPEECH - *PAROLE*

نظر الناس إلى الكلام كفعل بشريّ طبيعيّ، كالمشي والأكل، قائمٍ على قواعد بيولوجية يختصّ بها الانسان (الانسان حيوان ناطق). ولكن الدراسات الحديثة بيّنت خطأ هذه النظرة. فإذا كان الانسان يتكلّم وينقل تجاربه وأفكاره ومشاعره إلى الآخرين، فإن ملكة الكلام عنده مكتسَبة من المجتمع الذي ولد فيه وعاش. فلو عزلنا الإنسان عن المجتمع منذ ولادته، فإن أمامه إمكانية كبيرة لأن يتعلّم المشي، ولكن لا إمكانية أمامه لتعلّم الكلام.

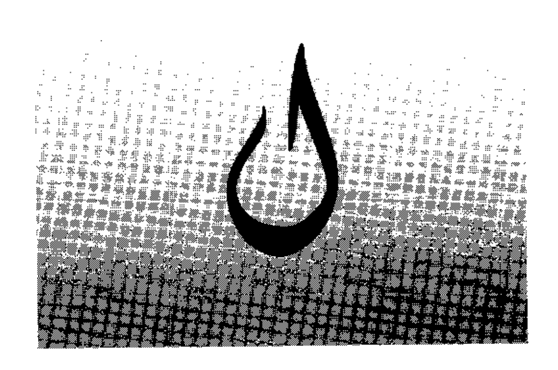
ارتبط الكلام باللغة في الدراسات اللغوية القديمة، ولكنّ اللسانية الحديثة فصلت بين اللسان والكلام وقابلت بينهما. فقد اعتبر سوسور Saussure أن دراسة اللغة تنقسم إلى قسمين: الأول، أساسي، موضوعه اللسان، واللسان اجتماعي في جوهره ومستقلّ عن الفرد؛ والثاني، ثانوي، موضوعه الكلام، وهو الجانب الفردي من اللغة. فاللسان نتاج اجتماعي، إنها مجموعة من الإصطلاحات الضرورية التي اعتمدها المجتمع لتمكين الأفراد من ممارسة ملكة اللغة. أما الكلام ففعل فردي تتدخّل فيه الإرادة والذكاء. ولكن انصراف سوسور عن دراسة الكلام، باعتباره ثانويًا، وتركيزه الاهتمام على اللسان باعتباره الأساس، تركا مفهوم الكلام من دون تحديد دقيق ومفصّل وسمحا بولادة مفاهيم متعدّدة له، مختلفة باختلاف النظريات. من هذه

المفاهيم: النَظْم syntagmatique (في مقابل الاستبدال paradigmatique) الذي يتناول أحد مظاهر الكلام وهو ترتيب عناصر اللغة في سبيل تركيب جمل مفيدة؛ والرسالة message (في مقابل الشفرة code) التي تنقل الكلام في عملية الاتصال باعتباره نتاج الشفرة لا الشفرة نفسها؛ والخِطاب discours (في مقابل اللسان langue) عند بنفنيست Benveniste الذي يهتمّ لدور المتكلّم ويطرح ثنائية النطْق (فعل القول) énonciation والقول (أو مَقُول القول) énoncé، وهما وجهان متكاملان للكلام حسب مفهوم سوسور؛ والأداء performance (في مقابل الكِفاية compétence) الذي يعادل مفهوم الكلام في مصطلح النظرية التوليدية التي تشدّد على الجانب العملي، أي على تحقيق اللغة؛ والعُرف usage (في مقابل الترسيمة schéma) الذي يعني عند يلمسليف Hjelmslev مجموع العادات اللغوية في مجتمع ما باعتبارها مظهرًا لترسيمة اللغة؛ والأسلوبية stylistique (في مقابل اللسانية linguistique)) التي تبحث، في داخل الكلام، عن كلّ ما يميّز الاستخدام الفردي، وأحيانًا استخدام جماعة معينة للغة.

هذا التمييز بين اللسان والكلام له نتائجه في علم السرد. فالشخصيات في القصّة إما أن تتكلّم بنفسها من دون وساطة الراوي، أي من خلال المونولوج والحوارات، فتستخدم أسلوب الكلام المباشر، وإما أن يروي الراوي كلامها. وفي هذه الحال الأخيرة هناك ثلاث طرق تتدرج من الأقرب إلى الأبعد عن الأصل: الأسلوب غير المباشر الحر، والأسلوب غير المباشر، والأسلوب المسرود (وهو الأبعد عن الأصل والأكثر تلخيصًا).

والواقع أن الرواية تستخدم كلَّ هذه الطرق، فتوزّعها على المقاطع، وتجمعها أحيانًا في مقطع واحد. وتستخدم الرواية أساليب أخرى تعبّر بها عن نوعين من الكلام: الكلام المنطوق، وهو الخطاب الذي تلفّظت به الشخصية بصورة مسموعة، والكلام غير المنطوق (المونولوج الداخلي monologue intérieur)، وهو الخطاب الذي يجري داخل وعي الشخصية ولكنه لا ينتقل إلى اللسان، إنه شريط مصوَّر للأحلام والأفكار. وتحاول الرواية الحديثة منذ دو جاردن Du Jardin وجويس Joyce أن تنقل الكلام غير المنطوق بجملٍ متقطّعة وعفوية تعكس أقرب صورة ممكنة إلى الأصل.

(أنظر: خطاب، مونولوج داخلي)



لا تَبْئِير ZERO FOCALIZATION
FOCALISATION ZÉRO

هو التبئير درجة صفر أو غياب التبئير. وهو يتوافق مع وجود الراوي العليم بكلّ شيء. يغيب التبئير حين تكون معرفة الراوي غير محدودة، أي حين يعرف كلّ شيء عن الشخصية التي يروي خبرها، ماضيها وحاضرها وأحاسيسها وأفعالها وأفكارها. فيروي عنها أحيانًا أكثر مما هي تعرف عن نفسها، يروي لنا ما نسيَتْه وما لم تسمعه وما سوف تلقاه في مستقبلها. وغالبًا ما لا يسند الراوي هذه المعلومات إلى نفسه بل يترك هذه المعلومات تجري من تلقائها، كأن الراوية تروي بقوتها الذاتية لا بلسان راويها. وهذا النمط الموحي بالموضوعية شائع في الرواية الواقعية والطبيعية.

«عند منتصف الليل استيقظتْ، كما اعتادت أن تستيقظ في هذا الوقت من كلّ ليلة بلا استعانة من منبه أو غيره، ولكن بإيحاء من الرغبة التي تبيت عليها فتواظب على إيقاظها في دقّة وأمانة. وظلّت لحظات على شكّ من استيقاظها فاختلطت عليها رؤى الأحلام وهمسات الاحساس، حتى بادرها القلق الذي يلمّ بها قبل أن تفتح جفنيها من خشية أن يكون النوم خانها، فهزّت رأسها هزّة خفيفة وفتحت عينيها على ظلام الحجرة الدامس». (مطلع رواية «بين القصرين» لنجيب محفوظ).

(أنظر: تبئير، تبئير خارجي، تبئير داخلي، تبئير زائف، تبئير مسبق، منظور)

لازِمَة LEITMOTIF - *LEITMOTIF*

اللازمة مصطلح مستعار من معجم الموسيقى، وهو يدلّ على حافز متميّز بكثرة تكراره في النَص وبملازمته لشخصية من الشخصيات أو حالة من الحالات وبارتباطه بدور محدّد. واللازمة قد تكون عادة مضحكة أو مستهجَنة أو عيبًا جسديًا أو شيئًا مألوفًا يلازم صاحبه كالعصا أو القبعة أو الغليون. وهي تشكّل جزءًا من سمات الشخصية ووصفها.

(أنظر: حافز، حافز مشترك)

لَوازِم النَّصّ PARATEXT - *PARATEXTE*

يتكوّن الأثر الأدبي من نَصّ هو عبارة عن جُمَل متتالية ذات معنى. وهذا النَصّ لا يظهر عاريًا بل ترافقه دائمًا مجموعة من اللوازم المساعدة التي تحيطه وتعرّفه وتسهّل استقباله واستهلاكه لدى جمهور

القرّاء. فلوازم النَصّ هي ما يجعل النَصّ كتابًا بنظر الجمهور.

ليست لوازم النَصّ عناصر ثابتة بل متغيرة بتغيّر العصر والنوع الأدبي وثقافة الكاتب وتطور أساليب النشر. فقد كان الكتاب في الماضي مخطوطًا بسيطًا، ثم أحيط بالحواشي والتعليقات، ثم صار كتابًا مطبوعًا، ثم ظهرت على غلافه وفي داخله عناصر جديدة: اسم الكاتب والعنوان والعنوان الفرعي ونوع النَصّ واسم دار النشر وعنوانها وتاريخ النشر والإهداء والمقدّمة وعناوين الفصول وفهارس الموضوعات والأعلام والمراجع والملاحق الخ..

لا تشكّل هذه العناصر جزءًا حقيقيًا من النَصّ بل عتبة تفصل بين النَصّ وخارج النَصّ (ما هو مكتوب عن النَصّ)، يعبرها الداخل إلى النَصّ لا في اتجاه واحد بل في الاتجاهين. إنها مكان مميّز عمليًا واستراتيجيًا للتأثير في الجمهور، سعيًا وراء استقبال أفضل للنَصّ، وفهْمٍ يوافق مقصد الكاتب. هذا التأثير ينبغي أن نعرف وسائله ووجوهه ونتائجه. وربما ينفع فيه أن نطرح السؤال البسيط: ما الذي يتغيّر في قراءتنا للنَصّ لو تبدّل عنوانه أو اسم مؤلفه أو زمانه..؟ ما الذي يتغيّر لو أبعدنا النَصّ عن كلّ متعلقاته ونشرناه عاريًا من لوازمه؟

يقسم جيرار جينيت G. Genette، الذي يعود إليه هذا المصطلح، اللوازم إلى قسمين:

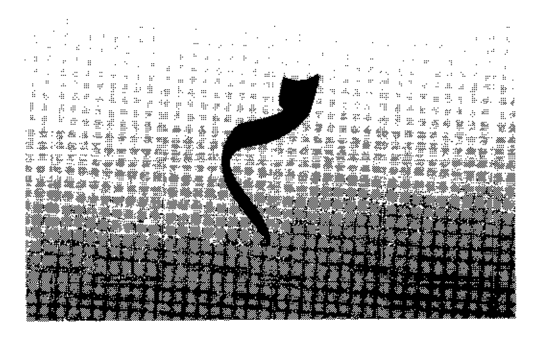
- لوازم ملتصقة بالنَصّ (péritexte) كالعنوان والمقدّمة وعناوين الفصول والحواشي..

- ولوازم منفصلة عن النَصّ (épitexte) وهي نوعان:

= خاصة: رسائل الكاتب، مذكراته الحميمة، مسوداته..،

= وعامة تخصّ الكاتب (مقابلات الكاتب، محاضراته، تعليقاته اللاحقة على النَصّ..) أو تخصّ الناشر (نشرات دعاية).

(أنظر: شاهد، عنوان، مقدّمة)



ما قَبْل النَّصّ PRE-TEXT - *AVANT-TEXT*

هو كلّ حالات النَصّ قبل حالته المطبوعة، أي كلّ الآثار التي يخلّفها النَصّ المطبوع خلال مراحل تكوينه الطويلة والتي يستعين بها النقد التكويني. والمعروف أن النَصّ المنشور يمرّ عمومًا بمراحل ثلاث قبل أن يستوي في هيئته التي يعرفها القرّاء. تبدأ المرحلة الأولى باختيار الموضوع واستكشافه وإنضاج صورته الأولية، وهذه المرحلة تسبق الكتابة ولكن آثارها قد تظهر عند الكاتب من خلال بعض القراءات المركّزة والأقوال المبثوثة في رسائله ومقابلاته. وتبدأ المرحلة الثانية، مرحلة الكتابة، بإعداد الملف الوثائقي فتحرير المسوّدات الأولية لبعض المشاهد أو الحوادث فرسم التصميم الممكن فوضع المسودة الأولى فالتصحيح فالتبييض. ثم يحين أوان المرحلة الثالثة، أي الطباعة، وفيها يجري طبع النَصّ ثم تصحيحه مرات (وهنا قد يسهو الكاتب عن بعض الأخطاء أو يعدّل بالزيادة والحذف بعض الألفاظ والعبارات) إلى أن يصل إلى النسخة الصالحة للنشر. ومن كلّ هذه المراحل تبقى آثار ظاهرة وشاهدة على مراحل تكوين النَصّ وبالتالي قابلة للدراسة النقدية الجديّة. (أنظر: نَصّ)

مَتْن لُغَوِيّ CORPUS - *CORPUS*

هو نَصّ أو مجموعة من النصوص تشكّل مادة دراسة الباحث. انكبّت اللسانية، بعد تحرّرها من سَطوة القواعد المعيارية التقليدية، على درس اللغات التي يتكلّمها الناس واللغات غير المكتوبة التي تواجه خطر الزوال، فواجهت مسألة المادّة التي ستُخضعها للدرس. وكان الحلّ هو المتن اللغوي. فالباحث في اللغة لا يحلّل اللغة، لأنه يستحيل الإحاطة بها، بل يحلّل كلامًا مسجّلًا على الآلة أو مدوّنًا على الورق. هذا الكلام يمكن أن يكون جانبًا من حوار أو حكاية طويلة،.. ويفضّل الباحث أن يكون المتن الذي اختاره محدّدًا كأن يكون عائدًا إلى شخص واحد أو أن يكون إنتاجه قد تمّ في خلال فترة محدودة نسبيًا، وأن يكون غنيًا بالمواقف والحالات الحية والتمثيلية، وأن يكون متجانسًا يسمح بتطبيق تقنيات واحدة في التحليل. وليس للباحث أن يدّعي بأي حال أن النتائج التي يتوصّل إليها تتجاوز معطيات المتن المحدّد الذي تناوله بالدرس.

يفرّق غريماس Greimas بين نوعين من

المُتون: المتن النظْمي (مجموعة من روايات الكاتب) والمتن الاستبدالي (مجموعة روايات لحكاية واحدة)، وهما نوعان غير مغلقين ولا شاملين بل نموذجيان يقدّمان صورة عن المادّة التي انتُزعا منها.

مُتَوالِيَة SEQUENCE - *SÉQUENCE*

مصطلح سينمائي يدلّ على سلسلة مشاهد مصوَّرة تشكّل وحدة كاملة ذات معنى، من دون أن تدور حكمًا في ظل ديكور واحد. وتتحدّد المتوالية بموقعها في سير الفيلم (مدخل، ختام..)، وبنوعيتها (ناجحة)، وبشدّتها (درامية..)، وبطبيعة ما تقدّمه للمُشاهد (حدث) الخ.. وقد استخدمت السردية هذا المصطلح لتدلّ به على سلسلة من الوظائف المترابطة التي تشكّل وحدة سردية.

انطلق كلود بريمون C. Brémond من أعمال فلاديمير بروب .V. Propp، وطرح تصوّرًا للاحتمالات السردية قائمًا على متواليات بسيطة، وأخرى مركّبة من متواليات بسيطة. فالبسيطة تقوم على ثلاثية افتراضية: رغبة - سعي - نجاح (أو فشل). فإذا اتصلت هذه المتوالية البسيطة بمتوالية بسيطة أخرى تصبح متوالية مركبة (من اثنتين أو أكثر): رغبة بالاعتداء - سعي - نجاح (أو فشل) - رغبة في الانتقام - سعي - نجاح (أو فشل)، وهكذا..

وميّز رولان بارت R. Barthes بين المتوالية المفتوحة والمقفلة، وأعطى مثلًا بسيطًا على المتوالية المقفلة: ندخل المطعم، نطلب الطعام، نأكل، ندفع. فمثل هذه المتوالية لا يمكن أن يضاف إليها شيء، في البداية أو في النهاية، من دون أن يخرج عن دائرتها، أي دائرة تناول الطعام.

ورأى غريماس Greimas أن مقارنة المتوالية بالمتواليات السابقة واللاحقة لها تسمح لنا برسم حدودها ومعرفة خصائصها الشكلية وعناصرها الدلالية. فنميّز من خلال الخصائص الشكلية المتواليات الوصفية والحوارية والسردية، الخ.. ونميّز من خلال العناصر الدلالية متواليات النزهة والصيد والرقص والحلم، الخ.. الأولى تنتمي إلى الخطاب، والثانية إلى الموضوع.

تتعاقب المتواليات في الرواية، فلا تأتي من نوع واحد. فتبدأ الرواية بحدث، مثلًا، يليه حوار، فوصف، فتدليل، فشرح.. وقد يلجأ الراوي إلى الإلصاق، فيقحم حدثًا عابرًا أو رسالة مجهولة الخ..، أو يعمد إلى التداخل، فيقحم متوالية داخل أخرى. كذلك يمكن أن يهيمن على الرواية نوع معين من المتواليات (كالحوار أو الحدث).

لا بد، منهجيًا، من الالتفات إلى أنواع المتواليات التي يتضمّنها النَص، وموقعها،

وارتباطها بالحكاية. فعلى سبيل المثال، تبدأ الرواية غالبًا بحدث لخلق التشويق، ثم تلجأ إلى الاسترجاع لتجعل هذا الحدث مفهومًا. وتترك رواية الألغاز الحلَّ إلى الفصل الأخير حيث يلتقي الجميع في جلسة حوار ومكاشفة.

كذلك يشكّل غياب بعض أنواع المتواليات أمرًا ذا دلالة. فغياب الحوار في كتاب مارغريت يورسينار M. Yourcenar «مذكرات أدريان Les Mémoires d'Hadrien» أو في كتاب جورج بيرك G. Perec «الرجل النائم Un homme qui dort»، يدلّ على عزلة الشخصية الرئيسية.

(أنظر: برنامج سردي، تأليف)

مُحاكاة MIMESIS - *MIMÉSIS*

هي تمثيل الواقع فنيًا. فالمحاكاة في المسرح هي العَرْض الذي يقابل النَصّ الجامد، والمحاكاة في الأدب هي تمثيل الأشياء والحوادث والكلام في الخطاب. وقد أثارت علاقة التشابه بين الأشياء والتعبير عنها جدلًا طويلًا، ومن التفسيرات التي أعطيت لها أن التعبير الأدبي يثير في وعي القارئ صورًا تشبه الأشياء التي يتكلم عنها.

يعود مفهوم المحاكاة إلى أفلاطون الذي قابل، في الكتاب الثالث من «الجمهورية»، بين نمطين من الكتابة: المحاكاة والسرد. ففي المحاكاة يوهم الشاعر مستمعه بأن المتكلّم ليس هو بل شخصيات الحكاية، وفي السرد ينقل الراوي أقوال شخصياته بلسانه. ولكن أرسطو وسّع من مفهوم المحاكاة حين قرّر أن المحاكاة في مجال الأدب لا تنحصر في النَصّ الحواري، بل تتجاوزه إلى تمثيل أفعال البشر بواسطة اللغة. وتكمن قيمة هذه الفكرة في تركيزها على الوجه الابداعي في المحاكاة، فالمحاكاة لا تقدّم نسخة من الواقع بل تنتقي منه سماته المميّزة.

زاوج المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر بين أسلوبي المحاكاة والسرد لأسباب أخلاقية لا فنية. فقد منع الكلاسيكيون عرض صور العنف والجنس فاستعاضوا عن العرض بالسرد، ولكن مفهوم المحاكاة انتقل عندهم من تمثيل الواقع إلى تقليد النماذج القديمة. ثم أحلّ الرومنسيون مكان التقليد مبدأ التعبير الشخصي، فتحوّلت المحاكاة إلى تمثيل المشاعر الفردية. أما الواقعيون فسعوا إلى تمثيل الواقع بعيدًا عن النماذج التقليدية، وبعيدًا عن التصوير الآلي أيضًا، فالمحاكاة عندهم تمثيل نموذجي، أي بناء فني للواقع.

استعاد مفهوم المحاكاة أهميته لدى النقّاد المعاصرين الذين عادوا به إلى التصوّر الأرسطي. وقد طرح هؤلاء في هذا المجال

سؤالين: عَلامَ يقوم أسلوب المحاكاة؟ وما صورة الواقع المحاكَى في الأثر الفني؟

تحوّل السؤال الأول إلى موضوع بحث لدى الظواهريين والشكلانيين الروس والبنيويين (شكلوفسكي Chklovski، ياكوبسون Jakobson، بارت Barthes، جينيت Genette، هامون Hamon، وريكور Ricœur). فعُنِيَ بول ريكور بإبراز التوسط القائم بين القصّة (وهي بدورها وسيط فني) والعالم (المحدّد هنا بالزمان والأحداث)، واعتبر أن المحاكاة هي التي تقيم هذا التوسط، ولكنها تقيمه تدريجًا عبر ثلاث مراحل متكاملة:

- محاكاة أولى مُسبَقة تشكّل تصورًا مُسبَقًا لعالم الحدث.

- محاكاة ثانية تشكّل محور الخلق، كما تفهمه الشعريات القديمة والحديثة.

- محاكاة ثالثة لاحقة تجمع المرحلتين السابقتين معًا في تجربة القارئ من خلال شكل من أشكال التوليف، وتؤمّن نجاح التوسط.

أما السؤال الثاني الذي طرحه النقّاد المعاصرون على صورة الواقع المحاكى في الأثر الفني، فقد اختلفت الإجابات عنه لاختلاف مناهج النقاد:

- درس إريك أورباخ E. Auerbach العلاقة بين النَصّ والواقع بحثًا عن الشروط العامة للتمثيل القصصي، فبيّنَ أن الرؤية القصصية للعالم هي نتاج الأسلوب وبناء الحبكة. وانتهى إلى ما انتهى إليه أرسطو، أي أن حظ الأدب من الفلسفة أوفر من حظ التاريخ، لأن الأشكال القصصية تتغيّر مع تغيّر المفاهيم الفلسفية والايديولوجية، ولو كان تغيّر الأولى مستقلًا عن تغيّر الأخرى.

- ودرس جورج لوكاتش G. Lukàcs رؤية العالم في روايات القرن التاسع عشر، فوجد أن المحاكاة في الرواية (والسينما والرسم والعمارة) هي محاكاة مزدوجة أو غير مباشرة. وانتهى إلى أن الفنان التصويري (أي غير التجريدي) يجسّد حياته الداخلية بصورة نموذجية، أي كانعكاس لحياة المجتمع وللحاجات الجماعية.

- ودرس رينيه جيرار R. Girard مفهوم المحاكاة ضمن أبحاثه الأنتروبولوجية فوجد أن الرغبة في المحاكاة تحكم الانسان وتدفعه إلى تقليد سلوك الإنسان الآخر. ودلّ إلى أمثلة كثيرة في الكتابات الأدبية وفي حياة المجتمعات: فقد تقلّد شخصيةٌ قصصية شخصيةً قصصيةً أخرى إعجابًا أو غيرة، أو تقلّد شخصية بشرية حياةَ شخصية روائية، أو يقلّد انسان انسانًا آخر، أو تقلّد جماعةٌ جماعةً أخرى.

هذه التفسيرات العصرية للمحاكاة تبتعد عن التجربة الأدبية المباشرة، لأنها تربط هذا المفهوم بالفلسفة التي هي أصل له. أما في التجربة الأدبية فإن بناء النَصّ يحاكي

الواقع على مستويين: المحاكاة اللغوية التي تمثّل الأشياء بما هو مستقل عنها (أي بالكلام)، ومحاكاة الأشكال الأدبية التي تمثل الواقع من خلال الأشكال التي كرّستها الممارسة الفنية. فالرواية خطاب يحاكي الواقع، ولكن الواقع المحاكى ليس الواقع الحقيقي بل صورته التي كرّستها تقاليد الرواية.

الواقع المحاكى هو إذًا خطاب الواقع، وهذا الخطاب محكوم، كما يقول باختين Bakhtine، بالتعابير اللغوية الشائعة كالرواسم والاصطلاحات، لأن محاكاة الأديب للواقع لا تتمّ بمعزل عن تجارب الأدباء السابقين. وهذا ما قصده جاك دريدا J. Derrida بقوله إن الواقع موصوف ومروي ومعبَّر عنه سابقًا، مما يجعل محاكاته محكومة بتقليد النظرات المثبتة في اللغة. فالمحاكاة اللغوية تظهر في الأدب من خلال التقليد الساخر، وتظهر في الأسلوب السردي الصرف حين يسعى إلى الشفافية. فمحاكاة التجربة الفردية في السرد تتمّ باستخدام الأسلوب غير المباشر الحر، والسرد بضمير المتكلّم، والتوظيف الفني لأشكال الاتصال الشائعة كالرسائل والمقابلات وخطب المناسبات والتسجيلات الآلية.

حلَّ مصطلحُ الأيقونية (iconicité) الأدبية محلَّ مصطلح المحاكاة في الأبحاث السيميائية الحديثة، وأعطي له تفسير مستقل.

(أنظر: أسلوب، سرد)

مُخالَفَة الزَّمَن ANACHRONY *ANACHRONIE*

هي غياب المطابقة بين ترتيب الأحداث في السرد وترتيبها في الحكاية. والمخالفة تفترض، ضمنًا على الأقل، وجودَ حالة من المطابقة التامّة بين هذين الترتيبين، وهي الحال التي تكون عليها الحكاية قبل أن تمتدّ إليها يد الكاتب الفنان. والمخالفة الزمنية نوعان: الاستباق والاسترجاع.

(أنظر: استباق، استرجاع، ترتيب، زمن).

مَدًى REACH - *PORTÉE*

يتوقّف الراوي عن متابعة السرد بالتدرّج الطبيعي ليرتدّ إلى الماضي (استرجاع) أو ليقفز إلى المستقبل (استباق)، إلى نقطة تبعد مسافة ما عن نقطة التوقّف. نطلق كلمة مدى على هذه المسافة الزمنية الفاصلة بين النقطة التي توقف فيها السرد وتلك التي انتقل إليها.

«وغلى ابريق الشاي، فأخذ فنجانًا راح يسكب فيه.. وبقي يسكب حتى فرغ الإبريق، فترك الفنجان على الطاولة واستلقى على السرير وأغمض عينيه. مونا عادت. أهمية العودة استئناف الحوار.. كان ذلك منذ أكثر من خمس سنوات في بيت

ميرا. يذكر كيف أتى، ما كان يلبس، كيف صعد الدرج ولم ينتظر المصعد...» (يوسف حبشي الأشقر: لا تنبت جذور في السماء، ص ١٠٧-١٠٨).

يتوقّف السرد الأوّلي في هذا النَصّ بعد أن يمهّد لذلك بإشارات: الشخصية شاردة الذهن، يلح عليها الماضي بذكرياته، تستلقي على السرير وتغمض عينيها. وينتقل السرد من زمن إلى زمن سابق (استرجاع) شهد لقاء البطل مع حبيبته مونا في بيت صديقة مشتركة. الفارق الزمني بين زمن السرد الأولي وزمن الاسترجاع (كان ذلك منذ أكثر من خمس سنوات في بيت ميرا) هو مدى الاسترجاع.

(أنظر: ترتيب، سعة)

مُذَكِّرات MEMOIRS - *MÉMOIRES*

سيرة ذاتية، في الغالب، تنقل تجارب الماضي المُعاشة إلى الناشئة، وتعتمد نظرة توليفية للأحداث تسمح بإعادة ترتيب الوقائع بما يوافق رغبة الكاتب (الرغبة في تعويض النقص أو الانتقام أو طمس الحقيقة،..). وربما بسبب الانتقائية وإعادة الترتيب، أي بسبب مسألة الصدق، ابتعدت عنها الرواية في السنوات المئة الأخيرة.

ظهرت المذكِّرات منذ عصور بعيدة تلبية لرغبة بعض الرجالات في تدوين الأحداث التي شهدوها أو شاركوا في صنعها. وقد اختلط في هذه الكتابات الوجه التاريخي بالوجه الشخصي، نتيجة تدخّل الكاتب في اختيار الأحداث وفي تفسيرها.

وفي مقابل الاهتمام بالتاريخ، اختارت بعض الشخصيات المعروفة عرض الوقائع الهامة التي طبعت حياتها. وقد شاع هذا الأسلوب، واستخدمه رجال دين ورجال أدب ونساء شهيرات وأفراد مغمورون. وعلى عكس اليوميات، لا تتطلع المذكّرات إلى سَبْر الذات، ولا تقصر اهتمامها على الأنا الخاصة، بل تصرف اهتمامها غالبًا نحو القيم المعنوية أو الأدبية أو السياسية.

وسواء غلب عليها التاريخ أو السيرة، فإن المذكّرات بقيت قصص التذكّر الشخصي التي تتوسّط بين الوثيقة التاريخية والأدب، بين تقديم المعرفة أو ترك القلم يرود داخل القلب وفي دنيا التجارب الذاتية. وقد انفتحت المذكّرات منذ القرن الثامن عشر على عالم التخيّل، بعدما استعار الروائيون شكلها الفني لكتابة قصصهم، فأصبحت ترادف القصّة الذاتية.

ولا شك في أن قيمة المذكّرات من وجهة التاريخ أدنى من قيمة كتب المؤرخين، ولكنها أغنى بالملاحظات الشخصية، وأقرب إلى مشهد الحدث. وهي أقدر من الرواية على تصوير العالم الداخلي للكاتب، لأن ضمير المتكلّم الصريح فيها يعطي تسلسل الوقائع وَحدة وتماسكًا نفسيين أقوى مما تتيحه الرواية. ومن

المذكّرات في الأدب العربي الحديث كتاب «الأيام» لطه حسين، و«حصاد العمر» لتوفيق يوسف عواد الذي جمع بين وقائع حياته كسفير بلاده ونشاطه كأديب شاعر وقاص. وقد عَرَض طريقته في كتابة هذه المذكّرات في هذا الحوار الجاري على لسان شخصيتين وهميتين استعارهما من الأساطير العربية:

«سطيح: أيعني ذلك أنّ ما ستقصّه على الناس في هذا الكتاب كذب في كذب؟

شِق: مَعاذَ الله! إنها حوادث حدثت وأقوال قيلت. صحيحة كلّها من حيث إنها حدثت بالفعل وقيلت بالفعل، وأنت الشاهد. ولكنّها قسمان: التأريخ والأدب. أما ما كان منها تأريخًا فهو حقيقة المتّهَم الذي يُطلب منه، ويدُه على الكتاب المقدَّس، «الحقيقة كلّ الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة». وأما ما كان منها أدبًا، نثرًا وشعرًا، فهو حقيقة الكاتب التي يتجاوز بها الواقع إلى الفن.

سطيح: اسمع مني يا شِقّ، اهدم القديم وأعِد الأرض بكرًا وابنِ عليها بيتًا حديثًا من ألِفكَ إلى يائك.

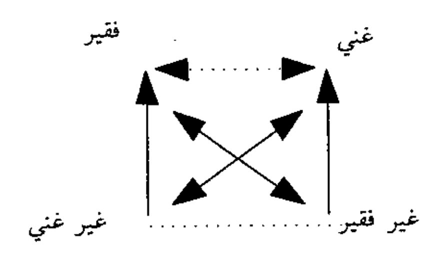
شِق: ليس من حديث إلا الشكل، ولا جديد تحت الشمس. الحجارة نفسها سأستعين بها لإعادة البناء. وربما استعرتُ من محاضراتي بعض فقراتها بالحرف، ومن كتبي مقاطع كاملة. أقول لهذه الحجارة: «هنا مطرحك لا هناك، تفضّلي خذي مطرحك». وما تبقّى فالمقلع في الصدر لا ينفد. وسأقطع منه ما أريد، وأنحته كما أشتهي، وأرصفه حيث يطيب لي» (مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤، ص ١٠-١٢).

(أنظر: أدب السيرة، اعترافات، يوميات)

مُرَبَّع سِيمْيائيّ SEMIOTIC SQUARE
CARRÉ SÉMIOTIQUE

يستخدم غريماس Greimas هذا المصطلح للتعبير عن التمثيل المرئي لبنية الدلالة الأوّلية. تتحدّد هذه البنية بأنها علاقة بين لفظَين على الأقل، ومعنى ذلك أنها تقوم فقط على التضاد الذي يميّز المحور الاستبدالي في اللغة.

ومع أن التقاليد اللغوية فرضت مفهوم الثنائية، فإنّ ياكوبسون Jakobson اعترف بوجود نوعين من العلاقات الثنائية: التضاد والتناقض. وقد استند غريماس إلى هذين النوعين معًا ليرسم بنية مربعة الأطراف سمّاها المربع السيميائي ومثلها بالترسيمة التالية:



تتلخص العلاقات الأساسية بين أطراف هذا المربع بثلاث: التضاد (غني/ فقير)

والتناقض (غني/غير غني، فقير/غير فقير) والتكامل (فقير/غير غني، غني/غير فقير).

ولكن قراءة المربع بكل احتمالاته تظهر العلاقات الآتية:

– التضاد contraire: غني/ فقير

– التضاد الفرعي subcontraire: غير فقير/غير غني

– الترسيمة الايجابية schéma positif: غني/غير غني

– الترسيمة السلبية schéma négatif: فقير/غير فقير

– المشير الإيجابي deixis positive: غني/غير فقير

– المشير السلبي deixis négative: فقير/ غير غني

نتبيّن مما تقدّم أن إسقاط المتعاكسات على المربع ولّد أربع علاقات جديدة، اثنتين من نوع التضاد (التضاد والتضاد الفرعي) واثنتين من نوع التكامل (المشير الإيجابي والمشير السلبي). ولما كان كل نظام سيميائي هو نظام تراتبي، فإن العلاقات التي تقوم بين الكلمات يمكن أن تتحول إلى علاقات أرفع، أي إلى وظائف. وهكذا يمكن القول إن علاقتي التضاد تجتذبان علاقة تناقض وإن علاقتي التكامل تجتذبان علاقة تضاد.

ويستخدم غريماس التضادّ والتناقض بحسب التحديد الذي يأخذ به علم المنطق. فهذا العلم يرى لكلمة «حار» مثلًا، علاقتين: التضادّ (حار/بارد) والتناقض (حار/غير حار). ولكنه يهتمّ عمومًا للتناقض لأن الاستبعاد فيه متبادل (يستحيل منطقيًا جمع الحار وغير الحار)، بينما التضادّ غير دقيق لأن الجمع بين الحار والبارد ممكن.

إذا أخذنا حكاية سندريلا Cinderella لبيرو Perrault وجدناها تتحوّل كالآتي:

(أ) تجد البطلة نفسها في حالة غير مناسبة بعد زواج أبيها،

(ب) تتمكن بمساعدة الجنية من أن تبدو فتاة رائعة الجمال في الحفلة الراقصة،

(ج) تخسر مظهرها الجميل عند منتصف الليل،

(د) يختارها الأمير كأفضل فتاة.

بإمكاننا أن نقرأ هذه الحكاية وفق المربع السيميائي بالشكل الآتي، بادئين بحرف الهمزة:

تربح الجَمال (ب) .... (د) تربح وضعًا مريحًا

تخسر وضعًا مريحًا (أ) .... (ج) تخسر الجمال

تكمن قيمة المربع السيميائي في عموميته بحيث يشكّل البنية الأوّلية للدلالة، وفي إمكانية تطبيقه في مجالات دلالية مختلفة: أنظمة القيم والقوانين الاجتماعية والأفعال البشرية والنصوص. وهو نموذج دينامي،

لأن كلّ كلمة فيه قادرة على اجتذاب ما يناقضها. وهو نموذج قادر على إخراج التحليل من الثنائية التبسيطية إلى ما هو أرفع منها، أي أكثر تجريدًا وأقدر استيعابًا للظواهر المعقّدة القائمة في البنية الدلالية.

مَرْجِع مُشْتَرَك CO-REFERENCE *CO-RÉFÉRENCE*

يتمّ بناء الشخصية وتجسيدها حسيًا من خلال الوحدات اللغوية التي تسميها، أي التسميات. هذه التسميات يمكن أن تكون أسماء أو ضمائر أو عبارات، ويمكن الإشارة إلى الشخصية الواحدة بأكثر من اسم واحد. تعدّد الأسماء للشخصية الواحدة هو ما يسمّى بالمراجع المشتركة للشخصية.

حين نقول «رأى زيد زيدًا في المرآة» يمكن أن يكون الفاعل والمفعول به شخصًا واحدًا، وفي هذه الحال يكون لكلمتي زيد مرجع واحد مشترك، أما إذا كان الزيدان شخصيتين مختلفتين فلا يجوز الكلام على مرجع مشترك بل على مرجعين. في المرجع المشترك يكون زيد الثاني هو زيد الأول ولكن منعكسًا في المرآة.

يمكننا في إطار المراجع المشتركة أن ندرس عددًا من الظواهر. أولها أسباب تعدّد التسميات. هناك تعدّد في التسميات تقتضيه طبيعة الخطاب اللغوي. فالاسم النكرة رجل (قرع بابنا رجلٌ) يتحوّل إلى معرفة (كان الرجل يرتدي معطفًا أسود: **أل** العهدية)، ويتحوّل إلى ضمير الغائب (لم يره أحد منا من قبل)، ويتحوّل إلى اسم علم (وعرّف عن نفسه: أنا زيد زيدان) وإلى مالِك لصفة (صاحب مجلة المواهب). إن لترتيب هذه التسميات أهمية في السرد. والراوي قد يتلاعب في الترتيب لغاية فنية: كأن يتحدث عن شخصية ما بضمير الغائب مع أن القارئ لا يعرف هذه الشخصية، أو يذكرها بصفتها وحدها حين لا يعرف القارئ سوى اسمها مما يولّد لديه المفاجأة عندما يكتشف العلاقة بين الاسم والصفة.

ولقد لجأ الكثير من كتّاب رواية المغامرات والرواية البوليسية ورواية التجسّس إلى تعدّد التسميات في سبيل خلط المواقع: كأن تتستّر الشخصية خلف اسم مستعار، أو تعاني من ازدواج الشخصية، وبسبب ميل هذا العصر إلى التشكيك في الشخصية، ظهرت طرق كثيرة لرسم شخصيةٍ غير مستقرّة: منها إطلاق اسم المؤلف على الشخصية (**رشيد ض**. في رواية «ليرننغ إنغلش» لرشيد الضعيف، **ووليم** في رواية «الزجاج المكسور» لوليم الخازن) أو إطلاق اسم واحد على شخصيات مختلفة أو إطلاق أسماء مختلفة على شخصية واحدة (استخدم كلود سيمون C. Simon في رواية «معركة فرسال La Bataille de Pharsale» العدد صفر ودلّ به على الرجل وعلى المرأة،

وأطلق وليم فولكنر W. Faulkner في رواية «الصوت وسورة الغضب The Sound and the Fury» اسم كوينتين على الرجل وعلى نسيبته) أو إغفال اسم الشخصية عمدًا (لا تستخدم رواية «لورننغ انغلش» أي اسم للدلالة على والدة رشيد ض.) أو استخدام الحرف الأول من اسمها (كافكا Kafka في رواية «المحاكمة Le Procès» يطلق على الشخصية اسم ك) أو الإشارة إليها برمز علمي (الصفر في رواية كلود سيمون، وأ++ في رواية أنّا غاريتا A. Garetta «أبو الهول»)، من دون تقديم أي وصف يساعد القارئ على تصوّرها، أو على معرفة جنسها على الأقل.

وقد استغلّ بيار داك (Pierre Dac) إمكانية التلاعب بالتسميات استغلالًا فكاهيًا في كتابه «الأفكار Pensées»:

«زوجةٌ متزوجة من رجل يخونها مع زوجةِ عشيقها التي تخون زوجَها مع زوجِها، مما أدّى بها إلى خيانة عشيقها مع عشيق زوجته، لأن عشيقَها هو زوجُها، ولأن زوجته هي عشيقة رجل طعنه العشيق في شرفه، والمرأة التي يخون زوجها عشيقته مع زوجة عشيقها لا تعود تعرف أين هي، ولا ما عليها أن تفعل، كي لا تزيد من تعقيد الوضع الذي يكفيه ما فيه».

يمثّل اختيار التسميات دورًا أساسيًا في حبْك شفرة النَصّ. ومن يقرأ أخبار الحوادث في الصحف (حيث تسميات المشتبه به، والمجرم، والمدعو فلان، ومن أنصار فلان، ورجل ذي ملامح كذا...) يدركْ أن هذه التسميات هي انعكاس لموقف الكاتب، وللتأثير الذي يسعى إلى تكوينه في عقل القارئ.

(أنظر: تسمية).

مُرْسِل ADDRESSER - *DESTINATEUR*

هو أحد العوامل الأساسية في سيمياء السرد (عند غريماس). وهو عامل مستقلّ وثابت ودائم في السرد. وظيفة المرسِل عقد الاتفاق مع البطل على تنفيذ مهمة البحث، ومكافأته بعد إتمام المهمة. يمكن أن يكون المرسِل فردًا (كما يتمثّل في حال الثأر أو الانتقام) أو مجتمعًا تفرض قيمُه على البطل الدفاع عن العدالة عندما تتعرّض للخطر.

(أنظر: اتصال، بطل، حوار، عامل، قارئ، مرسَل إليه، معرفة، ممثّل، وضْع)

مُرْسَل إِلَيْه ADDRESSEE - *DESTINATAIRE*

يشكّل المرسِل والمرسَل إليه طرفي الاتصال في ترسيمة ياكوبسون. هذان الدوران يمكن أن يكونا ضمنيين أو صريحين. يطلق عليهما التحليل الخطاب السردي اسم الراوي والمروي له، وتحليل النَصّ الحواري اسم المتكلّم والمخاطب.

يمثّل المرسَل إليه دورًا أساسيًا على

مستوى بنية السرد العميقة في نظرية غريماس السيميائية. فهو أحد العوامل الستة في ترسيمة العوامل، وأحد العوامل الأربعة الأساسية فيها. أما وظيفته فهي تسلّم موضوع الرغبة الذي يحصل عليه البطل في نهاية مهمة البحث.

(أنظر: اتصال، حوار، عامل، قارئ، مرسل، معرفة، وضع)

مَرْوِيّ لَهُ NARRATEE - *NARRATAIRE*

هو من يتوجّه إليه الراوي بالسرد. فالراوي، وهو شخصية من داخل النَصّ يتوجّه بكلامه إلى مرويّ له من داخل النَصّ نفسه، ومن مستوى السرد نفسه. يكون الراوي خارج الحكاية التي يرويها، ويتوجه إلى مرويّ له خارج الحكاية أيضًا. فالمرويّ له يستمع إلى الحكاية التي لا يكون فيها. فقد يكون خارج أي حكاية (المرويّ له الرئيسي)، أو داخل الحكاية الرئيسية (فيستمع إلى حكاية ثانوية)، أو داخل الحكاية الثانوية (فيستمع إلى حكاية فرعية).

ويختلف المرويّ له عن القارئ، لأن القارئ لا ينتمي إلى عالم المرويّ له الوهمي بل إلى العالم الحقيقي، وهو يقرأ الكتاب بينما المرويّ له يسمع الحكاية، وهو قادر أن يقرأ الكتاب كيفما شاء (دفعة واحدة أو بتقطّع، بدءًا من أوله أو من خاتمته) بينما المرويّ له يسمع الحكاية كما يقرّر الراوي.

قد يحضر المرويّ له صراحة في النَصّ كشخصية من الشخصيات، وفي هذه الحال يمكن أن يكون شخصية رئيسية أو هامة أو ثانوية أو مجرد مستمع. إذا لم يتعيّن المروي له الرئيسي في نَصّ الرواية، أي لم يشر النَصّ إليه بأي علامة، فالأفضل اعتباره مندمجًا بالقارئ المحتمل، وبالتالي صلة بين الراوي والقارئ الحقيقي (الذي يمكنه في كلّ وقت أن يرفض التماهي مع القارئ المحتمل).

يكون المرويّ له واحدًا أو متعدّدًا، ويمكن في هذه الحال افتراض أربع حالات ممكنة:

- الراوي متعدّد والمرويّ له واحد: عدة شهود أمام محقّق واحد،
- الراوي متعدّد والمرويّ له متعدّد: شهود أمام هيئة المحكمة
- الراوي واحد والمرويّ له متعدّد: جدة تروي لأحفادها
- الراوي واحد والمرويّ له واحد: شخصية تبوح بسرّها لشخصية أخرى أو تقصّ عليها خبرًا، شخصية تبعث برسالة إلى شخصية أخرى تكشف فيها حدثًا مجهولًا، الخ..

(أنظر: راوٍ، قارئ، مرسل إليه)

مَسَافَة DISTANCE - *DISTANCE*

هي التحفّظ الذي يُبديه السرد تجاه

الحكاية. كان أفلاطون أول من أثار هذه المسألة حين فرّق في الكتاب الثالث من «الجمهورية» بين صيغتين سرديتين: الأولى، حين يتكلّم الكاتب باسمه ولا يحاول إيهامنا بأن شخصًا آخر هو المتكلّم (وهذا ما يسمّيه القصّة الخالصة)؛ والثانية، حين ينقل الكلام بلفظه ويجتهد لإيهامنا بأنّ المتكلّم ليس هو بل إحدى شخصيات القصّة (وهذا ما يسمّيه المحاكاة). ويرى أفلاطون أن المسافة التي تقيمها القصّة الخالصة بينها وبين ما ترويه أبعد من المسافة التي تقيمها المحاكاة. فالأولى تنقل من الكلام أقلّ مما تنقل الثانية، وطريقتها غير مباشرة، فيما طريقة المحاكاة مباشرة.

تطلق المسافة على التحفّظ الذي يبديه الراوي تجاه بعض أجزاء الحكاية. وهو يعبّر عن هذا التحفظ باستخدام كلمات دالة على الشك أو التقليل.. (ربما، قد يكون، الخ..)

تطلق المسافة أيضًا على التحفّظ الذي يبديه الراوي تجاه المرويّ له. وكلّما اتسعت المسافة اقترب السرد من الأسلوب التعليمي، وابتعد الخطاب عن الطابع الشخصي، وغابت الإشارات الدالة على المتكلّم.

كذلك تطلق المسافة على التحفّظ الذي تبديه شخصية تجاه شخصية أخرى. فاستخدام الألقاب العلمية (دكتور) أو السياسية (باشا) أو عبارات التعظيم (حضرتك، فخامة الرئيس) أو ضمير الجمع لمخاطبة المفرد (أنتم) تدلّ كلّها على وجود مسافة تفصل بين الشخصيتين، وقد تدلّ (حسب السياق) على أن المتكلّم هو الأدنى.

(أنظر: نطق، مدى)

مُسْتَوَى السَّرْد — DIEGETIC LEVEL
NIVEAU NARRATIF

قد تكون الدمى الروسية التي توضع الواحدة منها في أخرى أكبر حجمًا هي مثال على مستويات السرد. ومثلما توضع دمية في دمية أخرى أكبر منها توضع القصّة في قصّة أخرى أحدث منها، أي أقرب إلى زمن القارئ. فإذا روينا حكاية **الرجل** الذي رأى **الرجل** الذي رأى **الرجل** الذي رأى الذئب، نكون قد وضعنا حكاية الرجل الأول الأقدم (الذي رأى الذئب) داخل حكاية الرجل الثاني (الذي سمع حكايته)، ووضعنا حكاية الرجل الثاني داخل حكاية الرجل الثالث (الذي نروي حكايته). فالحكاية الأقرب هي الأوسع لأنها تتّسع لكلّ الحكايات السابقة الموضوعة الواحدة منها في الأخرى الأقرب منها.

تشكّل نظرية المستوى منهجًا لدراسة مفهوم التضمين السردي (enchâssement) الذي لا يرسم بوضوح حدود العلاقة بين الحكاية الضامنة والحكاية المضمونة.

وأصل الغموض في هذا الموضوع هو الالتباس الحاصل غالبًا بين مصطلحين: «خارج الحكاية» (extradiégétique) الذي يختصّ بمستوى السرد، و«لا ينتمي إلى الحكاية» أو «برّاني الحكي» (hétérodiégétique) الذي يختصّ بعلاقة الراوي بما يروي، أي بمضمون الحكاية.

فراوي ثلاثية نجيب محفوظ هو، من حيث مستوى السرد، خارج أي حكاية (extradiégétique)، ومن حيث علاقته بما يروي، لا ينتمي إلى الحكاية أو «برّاني الحكي» (hétérodiégétique)، فليس هو شخصية من شخصياتها ولا يشارك، لا سلبًا ولا إيجابًا، في ما يجري فيها. أما في الروايات التي تستخدم ضمير المتكلّم، كرواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيّب صالح، أو «الخبز الحافي» لمحمد شكري، أو «الشرخ» لابراهيم الكوني، فالراوي هو خارج الحكاية كراوٍ (extradiégétique) وداخل الحكاية كشخصية أو «جوّاني الحكي» (homodiégétique) لأنه يروي سيرته الخاصة.

في «ألف ليلة ولية» هناك راوٍ يروي لنا الحكاية الأساسية: «حُكي فيما مضى وتقدّم وسلف من أحاديث الأمم أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك من ملوك بني ساسان..». هذا الراوي يعود إلينا في خاتمة الليالي «وكانت شهرزاد في هذه المدة قد خلّفت من الملك ثلاثة أولاد ذكور، فلما فرغت من هذه الحكاية قامت على قدميها وقبّلت الأرض بين يدي الملك وقالت له..». هذا الراوي هو خارج كلّ حكاية، إنه الراوي الأول، أما شهرزاد وأختها دنيازاد وشهريار وأخوه شاه زمان والعبد فهم شخصيات في حكايته.

ثم تروي شهرزاد لشهريار حكاية: «قالت شهرزاد: بلغني أيها الملك السعيد أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد رجل يقال له السندباد..». هذه الحكاية التي ترويها شهرزاد هي حكاية ثانوية ضمن الحكاية الرئيسية، وهي مستقلة بشخصياتها وأزمانها وأماكنها عن الحكاية الأولى، وترويها شهرزاد من دون أن تكون حاضرة في أحداثها.

ثم يروي سندباد بلسانه حكاية سفرته الأولى: «اعلموا يا سادة يا كرام أنه كان لي أب تاجر وكان من أكابر الناس والتجار..». حكاية سفرة السندباد الأولى حكاية فرعية، داخل حكاية شهرزاد الثانوية، داخل الحكاية الرئيسية.

أمامنا إذًا ثلاثة رواة، وثلاث حكايات، وثلاثة مستويات:

- الراوي الأول لا اسم له، فهو الراوي الغائب، موقعه (من حيث مستوى السرد) خارج الحكاية الرئيسية التي يرويها وخارج كلّ حكاية، وهو لا ينتمي إلى

الحكاية التي يرويها لأنه ليس شخصية من شخصياتها extradiégétique) hétérodiégétique).

- الراوي الثاني هو شهرزاد، موقعه (من حيث مستوى السرد) داخل الحكاية الرئيسية لأنه أحد شخصياتها، وهو لا ينتمي إلى الحكاية التي يرويها لأنه لا يروي سيرته intradiégétique) hétérodiégétique). فشهرزاد تنتمي إلى الحكاية الرئيسية التي لا ترويها، وتروي الحكايات الثانوية التي لا تنتمي إليها.

- الراوي الثالث هو سندباد، موقعه (من حيث مستوى السرد) داخل داخل الحكاية (أي داخل الحكاية الثانوية) وينتمي إلى الحكاية التي يرويها لأنها سيرته وهو أحد شخصياتها (métadiégétique homodiégétique).

وهكذا يتحصّل لنا عدة مستويات سردية تبعًا لموقع الراوي (خارج/داخل). فالراوي يكون خارج الحكاية (موقع الراوي الأول)، أو داخل الحكاية (موقع راوي الحكاية الثانوية)، أو داخل داخل الحكاية (موقع راوي الحكاية الفرعية) وهكذا..

ويمكننا أن نطلق على هذه المستويات تسميات كالمستوى الرئيسي والمستوى الثانوي والمستوى الفرعي. كما يمكننا أن نحدّد هذه المستويات بدءًا من أقربها إلينا، فنقول: المستوى الأول والثاني والثالث وهكذا.

(أنظر: تسلسل، تضمين سردي، راوٍ، ضمير، مروي له).

مَشْهَد SCENE - *SCÈNE*

هو أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدم الشخصيات في حال حوار مباشر. والتضادّ في السرعة بين المشهد المفصّل والسرد الملخّص هو صدى للتضادّ في المضمون بين المسرحي وغير المسرحي. فالمشهد مخصّص في الرواية للأحداث المهمة، أما الملخّص فيروي الوقائع العادية. وقد اعتمد إيقاع الرواية عمومًا على نظام التناوب بين المشاهد الحاسمة في سير الحدث الروائي والملخّصات التي تربط بين المشاهد وتخلق جوّ الانتظار. ولا يُستخدم المشهد لعرض الحدث المهمّ فقط بل لعرض الحدث المتكرّر أيضًا. فقد استخدمه مارسيل بروست Marcel Proust في كتاب «البحث عن الزمن الضائع A la recherche du temps perdu» ليختصر به مجموعة المشاهد المتشابهة بحيث استغنى به عن تكرارها في أماكنها، فلسنا عنده أمام مشهد مسرحي بل أمام مشهد نموذجي يتنحّى فيه الحدث لصالح التصوير النفسي والاجتماعي. في المشهد الحواري تتساوى سرعة الحكاية وسرعة القراءة، لأن السرد ينقل كلّ ما قيل في الحوار بلا زيادة ولا

نقصان. ولكن هذه المساواة هي اصطلاحية لا حقيقية، لأن السرد، ولو نقل كلّ الكلام الذي قيل في الحوار، لا يستطيع أن ينقل بدقة سرعة الشخصيات في النطق ولا أن يستعيد تمامًا فترات الصمت التي تخلّلها الحوار.

في المشهد يحتجب الراوي فتتكلّم الشخصيات بلسانها ولهجتها ومستوى إدراكها، ويقلّ الوصف، ويزداد الميل إلى التفاصيل وإلى استخدام أفعال الماضي الناجز.

(أنظر: حركة، حوار، ملخّص)

مَعْرِفَة KNOWING - *SAVOIR*

كلّ اتصال هو، من ناحية المضمون، نقلٌ للمعرفة، أي للمعلومات، من مرسِل إلى مرسَل إليه. والمعرفة متعدّية دائمًا، فهي معرفة بأمر ما. لهذا يمكننا تحديد طبيعة المعرفة التي يقدّمها النصّ ووسائل إنتاجها واكتسابها ووجودها وغيابها ودرجاتها.

والمعرفة ضرورية للكاتب لبناء القصّة (عالم القصّة، الشخصيات، الحبكة..) وتجنّب التفكّك واللامعقولية فيها، كما هي ضرورية للقارئ للفهم. فبقْدر ما يكون عالم القصّة بعيدًا أو غارقًا في التاريخ أو غريبًا (كما في قصص الخيال العلمي)، تزداد حاجة القارئ إلى المعلومات، ويصبح الراوي ملزمًا بتأمين هذه المعرفة بطريقة أو بأخرى. ففي رواية «ليرننغ إنغلش» لرشيد الضعيف تواجه الشخصية الرئيسية مسألة الثأر العائلي فيضطر الراوي إلى تقديم معلومات عن أشكال الثأر العائلي وأخطاره كي يفهم القارئ دقائق الحال التي تواجهها الشخصية. ومن المعرفة ما لا يكون ضروريًا من الناحية الفنية، أي لا تحتاجه الرواية، ولكن الراوي يقدّمه للقارئ كمادة ثقافية، وهذا الأمر كثير في الروايات التعليمية. ولكن وظيفة المعرفة قد تتجاوز مستويي السرد والتعليم إلى التشويق. ففي الرواية البوليسية والعاطفية والتعليمية ورواية الألغاز يرتبط التشويق بالحصول على المعرفة أو بحلّ اللغز. وفي هذا السياق يستخدم رولان بارت R. Barthes عبارة «الشفرة التأويلية» (code herméneutique) التي تعتمد على تمييز الكلمات المختلفة التي بها يتوجّه اللغز ويتثبّت ويتشكّل ثم يماطل وأخيرًا ينكشف.

تؤدي المعرفة وظيفة إدارة ضمنيات القصّة. فالنَصّ يقتصد في السرد بسبب مساحة الكتاب المادية المحدودة. وهذا الاقتصاد يفرض عليه اختيار ما سيعلن وما سيضمر استجابة لدواعٍ فنية أو تعليمية أو إيديولوجية. وقد أوجز جيرار جينيت G. Genette هذا الأمر في عبارة واحدة: «تخبر القصّة دائمًا أقلّ مما تعرف، ولكنها تنقل أكثر مما تخبر». يتأثر الاختيار الذي يقوم به السرد أحيانًا بتقدير الراوي لثقافة المرويّ له. ويمكن تمثيل هذه الثقافة بما

يسميه علم النفس بالسيناريو /scénario script الثقافي المشترك بين الناس. فسيناريو المطعم، مثلًا، يتضمن تقريبًا: الدخول، اختيار الطاولة، قراءة قائمة المأكولات، اختيار الأطباق، تناول الطعام، دفع الحساب، الخ.. وليس الراوي محتاجًا إلى ذكر كلّ هذه التفاصيل، بل يكفيه ذكر تفصيل واحد ليرسم القارئ بنفسه السيناريو بكامله. من هنا أهمية ما يختاره من هذه التفاصيل، نوعًا وعددًا.

وعلاقة المعرفة بالسرد تتجاوز وظيفتها إلى وضعها داخل الخطاب. فالخطاب الروائي قد يلجأ إلى التناص فيُرجع القارئ إلى نصوص سياسية أو تاريخية أو علمية، وهذا الإرجاع ضروري لفهم الطروحات التي تحتويها الرواية. وكلّما كان المرجع حاسمًا لا جدل فيه خضعت الرواية لسيطرة الفكرة الوحيدة والصوت الوحيد (monologique). ولكن التناصّ لا يطبع الخطاب بطابع واحد بالضرورة، لأن وضعه داخل الخطاب السردي ليس واحدًا. فالسرد قد يعزل المرجع ولا يقيم اللحمة معه أو يواجهه بالسخرية والشك، وفي هذه الحالات تصبح الرواية متعدّدة الصوت أو حوارية (dialogique).

إلى جانب وظيفة المعرفة ووضعها داخل الخطاب، تهتمّ السردية بطريقة التكامل بين الخطاب والمعرفة. وهذا الأمر منوط باختيار مستوى السرد ومنظوره. فحين يكون الراوي خارج الحكاية يتوجّه إلى المرويّ له بمقدار كبير من المعلومات. ولكنه قد يرغب أحيانًا بخلق المفاجأة فيخفي عنه بعض ما يحتاج إلى معرفته، وهذا ما يسمى كتم المعلومة (paralipse). ومن أشهر أمثلة الكتم ما فعله جول فيرن J. Verne في رواية ميشيل ستروغوف Michel Strogoff حين أخفى عن القارئ، منذ الفصل السادس، أن البطل لم يعد أعمى. كذلك يؤدي اختيار الراوي لمنظور شخصية ما إلى التعتيم على الشخصيات الأخرى ومشاعرها. هذا التقييد الناتج عن اختيار مستوى السرد ومنظوره يتحكّم في انتقال المعرفة من الراوي إلى المرويّ له، وبالتالي إلى القارئ.

(أنظر: تناصّ، حوارية، سرد وحيد الصوت، كتم المعلومة، مستوى السرد، منظور).

مُقَدِّمَة PREFACE - *PRÉFACE*

هي نَصّ يتصّدر الكتاب، يكتبه المؤلف أو شخص آخر، ويتوجّه الكلام فيه إلى القارئ. غاية المقدّمة تقديم معلومات مفيدة عن الكتاب، وعن المؤلف أحيانًا. والمقدّمة أنواع عديدة، منها: المدخل وهو مقدّمة طويلة وظيفتها الأخذ بيد القارئ للدخول إلى كتاب ذي طابع تعليمي غالبًا، والتقديم وهو النَصّ الذي

يثبته الدارس في صدر طبعة علمية محقّقة للكتاب ويضمّنه ما يكفي من سيرة المؤلف وما تلزم معرفته من أوضاع الكتاب وميزاته وقيمته.

تنتمي المقدّمة إلى الخطاب المباشر، أي إلى القول الذي يتوجّه به شخص إلى شخص آخر. وهي تتميّز عن سرد الرواية بمجموعة من السمات، منها: بنية العلاقات بين الضمائر، وبنية العلاقات الزمنية، والعلاقات بين الإشارات المكانية والزمانية، ووجوه القول وترتيبه البياني. ويمكننا أن نجد مثالًا عليها في المقدّمة التي كتبها توفيق يوسف عواد لمجموعته القصصية الأولى، «الصبي الأعرج» (مكتبة لبنان، بيروت 1980):

«أنا لم أكتب هذه القصص وأدفعها إليك عبثًا، بل هي الحياة التي عشتُها - وهي قليلة حتى اليوم بعدد سنيّها، ولكنها كثيرة بالتجارب التي تمرّستُ بها - فتحتْ عيني على أشياء جميلة هنا وقبيحة هناك، فأردْتُ وصف هذه الأشياء فلم أجد وسيلة إلى ذلك خيرًا من القصّة. الواقع أن القصّة تتسع لمرادي كلّ الاتساع. ولعلك تلاحظ معي أن القصّة في الأدب العالمي تكاد تكون اليوم من أعظم مظاهره وأكثرها انتشارًا».

في هذه المقدّمة ضمير يعود إلى الكاتب هو ضمير المتكلّم المفرد، ولا شيء يمنع الكاتب من التعبير عن نفسه بضمير (نحن، هو). وهناك ضمير المخاطب الذي تتوجّه المقدّمة دائمًا إليه، ويرِد ذكره صريحًا هنا، ولكنّه قد يأتي ضمنيًا في روايات أخرى. وهناك أخيرًا ضمير الغائب المتنوّع الدلالة فهو يشير تارة إلى القصّة وطورًا إلى الأدب أو المجتمع أو النقد.

وهناك أيضًا العلاقات الزمنية. فالمؤلف يضع مقدمته بعد الفراغ من التأليف، لأن الوقت الملائم للتوجّه إلى القارئ هو وقت تحضير الكتاب للطباعة. لهذا يمكننا اعتبار كلّ مقدّمة ذيلًا للكتاب، أو «ما بعد الخاتمة». تستخدم المقدّمة زمن القارئ لا زمن القصّة، فتنحو نحو الزمن الحاضر (المضارع)، زمن الحوار الحقيقي بين الكاتب والقارئ.

وهناك الإشارات الزمانية والمكانية: هنا، هناك، اليوم،.. وهي تدلّ على المكان والزمان في علاقاتهما بالكاتب، وتكشف موقفه من موضوع كلامه: تلاحظ معي، تكاد تكون اليوم.. وهناك أيضًا الوجه التقريري الذي تكثر فيه أفعال: ينبغي ويجب ولا بد ولا يسع ولا يجوز. ونجد في المقطع التالي من مقدّمة «الصبي الأعرج» شيئًا من ذلك:

«عجبًا لأدبنا العربي كيف لم يعرف القصّة حتى اتصل بالآداب الغربية الحديثة! ليس هنا مجال البحث في أسباب ذلك، وليس القصد من هذه الإشارة العيبَ في تراثنا الضخم. فأدب أمة من الأمم لا يقاس بأنواعه، بل بجودة ما فيه منها. ولكن أدبنا

الحاضر لا بدّ له من المساهمة في نشاط الآداب الغربية، بل الآداب العالمية. فنحن، مع المحافظة على طابعنا الخاص، لا يسعنا إلا أن نتأثر بها وأن نجاريها. فقد قرُبت الأبعاد، واتصلت الثقافات، وتشابكت المصالح من أقصى الأرض إلى أقصاها..».

ويمكن أن نصوغ هذا الكلام بعبارة أخرى: هذا ما هو عليه الأدب العالمي، وما ينبغي أن يكون عليه الأدب العربي في الحاضر، وأنا قد طبّقت ذلك في هذا الكتاب الذي أكتب مقدمته.

وهناك أخيرًا الترتيب البياني. فالمقدّمة تتدرج من إطار إلى إطار أضيق حجمًا، من الأدب العالمي إلى الأدب العربي إلى أدب الكاتب. فهي تبدأ بالحديث عن ازدهار القصّة في الأدب العالمي اليوم، ثم تنتقل إلى وجوب مساهمة الأدب العربي في القصّة العالمية، ثم إلى الإعلان عن أن المؤلف ساهم بقسطه في كتابة القصّة، وأخيرًا تتحدث عن قصص الكتاب الذي تقدمه.

وصف جاك دريدا J. Derrida المقدّمة الأدبية بأنها نَصّ كاذب وهمي حول الرواية، لأن ميزة العمل الروائي هي تعدّد المعاني والأصوات والأبعاد الدلالية. ورأى أن النَصّ لا يكون نَصًّا إلا إذا أخفى طريقة تأليفه وقاعدة تلاعبه عن النظرة العابرة والقارئ المتعجّل؛ فالنَصّ غير منظور ويصعب إدراكه. واعتبر كلَّ المقدمات غير ملائمة للنَصّ الذي تقدّمه.

ودرس جيرار جينيت G. Genette موضوع المقدّمة فقسمها إلى تسعة أنواع، هي حاصل ضرب ثلاثة احتمالات لكاتب المقدّمة (أن يكون المؤلف نفسه، أو شخصًا آخر، أو شخصية روائية) بثلاث صفات للمقدّمة (أصلية، وهمية، مزيفة). وقسّم المقدّمة الأصلية إلى خمسة أنواع (إذا استثنينا التذييل postface): مقدّمة المؤلف، مقدّمة المؤلف للطبعة التالية، مقدّمة المؤلف المتأخرة، مقدّمة شخص غير المؤلف، مقدّمة شخصية وهمية. ورأى أن وظائف المقدّمة الأصلية هي الإجابة عن السؤالين: لماذا وكيف.

يرمي السؤال الأول (لماذا) إلى تقديم الأسباب التي تقنع القارئ باقتناء الكتاب، وهي: أهمية موضوعه، جِدّته أو مطابقته للتقاليد، وَحْدته (وَحدة المنهج، الموضوع، الشكل، الغاية) إذا كان الكتاب مجموعة من القصص أو الأبحاث، صِدق الأحداث (في الرواية أو الكتابات التاريخية)، تواضُع الكاتب (إظهار عجزه عن إيفاء الموضوع كلّ حقه).

ويرمي السؤال الثاني (كيف) إلى تقديم المعلومات التي تساعد على جودة القراءة، وهي تتناول: ظروف التأليف ومراحله، تحديد صفات القارئ الذي يتوجّه إليه الكتاب، شرح دلالة العنوان، عَقْد اتفاق

القصّ (تنبيه القارئ من الخلْط بين حوادث القصّة والحوادث الحقيقية)، توجيه تسلسل القراءة أو تحديد الفصول التي ينبغي التوقّف عندها، ربْط الكتاب بسياقه (إذا كان جزءًا من سلسلة)، بيان الغاية من تأليف الكتاب، تحديد موقع الكتاب داخل فنّ الأدب (خصوصًا في المراحل الأدبية الانتقالية، أو إذا حمل الكتاب مميزات غير معهودة، أو إذا كان تجسيدًا لأسلوب أدبي جديد)، التهرّب من المقدّمة (بإظهار التحفّظ تجاه كتابة المقدّمات، أو بكتابة مقدّمة مع إبداء عدم الرغبة فيها،..).

(أنظر: لوازم النَصّ)

مُلَخَّص SUMMARY - *SOMMAIRE*

إحدى سرعات السرد؛ وهو متغيّر الحركة، بينما السرعات الأخرى محدّدة مبدئيًا، لهذا يستخدمه السرد بكثير من المرونة لكلّ سرعة تتراوح بين المشهد والحذف. بقي الملخّص إلى أواخر القرن التاسع عشر جسر العبور الطبيعي من مشهد إلى آخر، واللوحة الخلفية التي تتحرك أمامها المشاهد، واللحمة التي تجمع أجزاء السرد. وتجدر الإشارة إلى أن معظم المقاطع الاسترجاعية، خصوصًا الاسترجاع التام، تنتمي إلى هذه السرعة السردية. وقد أشار بنتلي P. Bentley إلى العلاقة الوظيفية بين الملخّص والاسترجاع فقال: «إن إحدى أهم وظائف الملخّص وأكثرها شيوعًا هو العرض السريع لفترة من الماضي. فبعد أن يثير القاصّ اهتمامنا بشخصياته من خلال عرض المشاهد، يعود إلى الوراء ليعطينا لمحة موجزة عن ماضيها، أي ملخّصًا استرجاعيًّا عن حياتها». والملخّص مرتبط بالتكلّم، أي بالسرد، بينما المشهد مرتبط بالنظر، أي بالعرض. والملخّص يقدّم المعرفة كحدث ماض، بينما المشهد يقدمها كحدث راهن. ويتناوب الملخّص والمشهد في الرواية، لهذا يحسن بالناقد أن يحلل الصيغة الطاغية، ويبيّن أشكال التناوب، ويكشف مبرراتها.

(أنظر: حذف، حركة، مشهد، وقف)

مُمَارَسَة دالَّة SIGNIFYING PRACTICES
PRATIQUES SIGNIFIANTES

من مصطلحات جوليا كريستيفا J. Kristeva، وهو يفيد أن النصّ ممارسة لا يتحصّل معناها على مستوى اللغة المجرّدة التي درسها سوسور Saussure بل على مستوى الفعل الذي يتداخل فيه جدلُ الأنا والآخر وتأثير الإطار الاجتماعي. وهو ممارسة دالة لأنها نظام يتميّز بأن معناه لا يختلف فقط باختلاف مادته (القول) بل باختلاف القائل المتغيِّر والمتأثر بالمخاطب.

(أنظر: تناص، حوارية، نَصّ)

مُمَثِّل ACTOR - *ACTEUR*

بدأ هذا المصطلح يحتلّ مكان مصطلح

الشخصية، بعدما توسَّع مفهوم الدور rôle، وتجاوز البشر إلى الحيوان والأشياء والأفكار. ويمكن تعريف الممثّل بأنه وحدة معجمية اسمية، يستخدمها الخطاب ويمنحها وظيفة نحوية ومعنى ووصفًا، ويتميّز مضمونها بسمة فردية تمنحها كيانًا ذاتيًا داخل العالم السيميائي. يمكن للممثّل أن يكون فردًا (سمير) أو جمعًا من الأفراد (الجمهور)، ويمكنه أن يكون مجسّدًا (إنسان أو حيوان) أو غير مجسّد (المصير). ويتمّ إفراد singularisation الممثّل بمنحه اسمًا من دون أن يعني هذا الاسم إثباتًا لحقيقة وجوده.

ويشترط غريماس في الممثّل أن يجمع، على الأقل، دورَ عاملٍ واحدٍ ودورًا موضوعيًا واحدًا.

إذا أخذنا مثلًا من الحكايات الخرافية: يطلب الملك المريض من أولاده البحث له عن الدواء السحري الذي يشفيه. يحصل الملك على الدواء ويكافئ ابنه (الأصغر) الذي حقّق له رغبته، ويعاقب ولديه الآخرين المحتالين اللذين حاولا قتل أخيهما الأصغر ومنعه من البحث.

فالممثّل هنا هو الملك الذي يجمع دورَ العامل المرسِل (هو الذي طلب الحصول على الدواء) ودور العامل المرسَل إليه (هو الذي تلقّى الدواء)، إلى جانب دورَين موضوعيين هما دور الملك صاحب السلطان ودور القاضي الذي يحاسِب ويعطي كلّ واحد ما يستحق.

(أنظر: عامل)

مَنْظُور PERSPECTIVE - *PERSPECTIVE*

يشكّل المنظور والمسافة الوسيلتين الرئيسيتين لضبط المعلومة السردية، أي لتحديد صيغة السرد. يرتبط المنظور الروائي باختيار الصيغة. فالرواية التي تختار صيغة العرض تحاول خلق الانطباع عند القارئ بأنه أمام حكاية موضوعية بلا راوٍ (كما في رواية «بين القصرين» لنجيب محفوظ)، أو تخلق عنده الانطباع (عن طريق ادخاله إلى وعي الشخصية) بأنه أمام حكاية ذاتية إلى أبعد الحدود (كما في «أهل الظل» لرشيد الضعيف).

ويختلف المنظور الروائي عن السرد. فالسرد يجيب عن السؤال: من يتكلّم؟ أما المنظور فيجيب عن السؤال: من يرى في الرواية، أو الأصح: من يدرك، أي يحصل على المعلومات؛ لأن الرؤية تكون بالنظر، أما الإدراك فيكون بكلّ أنواع الحواس وبالفكر والاحساس أيضًا. فهو أوسع من النظر وأصح تعبيرًا.

يدخل القارئ عالم الحكاية من خلال الخطاب الذي يرويها. وهو يتعرّف إلى الحكاية من خلال مصدر تحدّده الرواية ويشكّل مصفاة للمعلومات: مصفاة لكمية المعلومات (كاملة أو ناقصة) ونوعيتها (عميقة أو سطحية، مؤكدة أم خاطئة)

وطبيعتها (خارجية أو داخلية). هذا المصدر/المصفاة يكون غالبًا شخصية من شخصيات الرواية، راوية أو غير راوية، مما يجعل المعلومات أسيرة تأثيراتها النفسية.

تكون هذه الشخصية الروائية بسيطة، نراها ونشهد تحركاتها؛ أو شخصية/وسيطة نرى عالم الرواية بشخصياته وأحداثه من خلال عينيها وأفكارها؛ ويمكن أن تكون شخصية/راوية تحكي قصتها أو تروي قصّة سواها. هناك إذًا ثلاثة أصناف من الشخصيات: البسيطة (نراها)، والمبئِّرة (نرى من خلالها ولا نراها) والراوية (تروي لنا الحكايات)، واختلافها في الوظيفة هو الذي يؤدّي إلى تفاوتها في الأهمية.

يرى غريماس Greimas أن مصطلح المنظور يقوم على العلاقة بين الراوي والمرويّ له، خلافًا لمصطلح وجهة النظر الذي يفترض وجود ناظر. فتحديد المنظور هو عملية اختيار يجريها الراوي في ترتيب البرنامج السردي. فحكاية السرقة، مثلًا، يمكن أن تسير وفق البرنامج السردي للسارق، أو البرنامج السردي للشخص المسروق، مثلما سارت الحكاية عند بروب Propp وفق برنامج البطل بدل برنامج الخائن. والمنظور لا يلغي أيًا من البرنامجين المتقابلين، ولكن يتوسّع في بيان أحدهما ويختصر الآخر.

(أنظر: تبئير، صيغة)

مَوْضُوع الرَّغْبَة OBJECT - *OBJET*

الموضوع هو ما نفكّر به أو نتصوّره باعتباره وجودًا متميّزًا عن فعل التفكير (أو التصوّر) وعن الفاعل الذي يفكّر (أو يتصوّر). هذا التعريف يعني أن العلاقة بين الشخصية وموضوع الرغبة هي التي تعطي الموضوع كينونته وتحدّد السمات الفعلية والوصفية التي تميّزه أو تحيط به.

يشكل موضوع الرغبة أحد العوامل الستة الرئيسية في البنية السردية العميقة عند غريماس Greimas، وهو يطلَق على ما يسعى البطل للحصول عليه من خلال دوره: الحبيبة، الكنز، السلطة، الحرية، العدالة. ويكون هذا الموضوع مدار مواجهة مستمرة بين البطل والبطل المضادّ، تنتهي بحصول أحدهما على موضوع الرغبة وبحرمان الآخر منه. ومثلما تتنقّل الكرة في المباراة الرياضية بين اللاعبين يتنقّل موضوع الرغبة بين المتنافسين عليه. فكلّ مواجهة تفترض وجود أطراف تتواجه (شخصيات) وبنية للمواجهة يتنقّل موضوع الرغبة في داخلها كما تتنقّل الرسائل في بنية الاتصال.

(أنظر: عامل، وظيفة)

مَوْضُوعَة THEME - *THÈME*

فكرة تسود النَصّ أو جزءًا منه (موضوعة الموت، مثلًا)، وتقابل حَدْسيًا ما يمكن أن

نسمّيه موضوع النَصّ. وإذا كان النَصّ المتماسك يؤلف وحدة دلالية مستقلة، أو تصورًا قابلًا للإيجاز، فإن جُمل النَصّ تأتلف في مجموعات تشكّل كلّ منها وحدة دلالية مستقلة. من هنا القول إن النَصّ مكوّن من عدة مستويات، وكلّ مستوى يتكوّن من مجموعة موضوعات تصبّ في وحدة أكبر منها، وصولًا إلى المستوى الأكبر وهو موضوعة النَصّ. وهناك من يطلق مصطلح البنية الأصلية macrostructure على المستوى الأكبر أي النَصّ، ويطلق مصطلح البنية الفرعية microstructure على البنية الصغرى المكوّنة من مجموعة متماسكة من الجمل.

اهتمّ التحليل التقليدي للموضوعة الأدبية بعناصر المحور الاستبدالي paradigmatique في شبكة الدلالة، من دون النظر إلى تطوّرها خلال تقدم النَصّ. أما تحليل الموضوعة السردية، أو التحليل السردي، فاهتمّ بعناصر المحور التركيبي syntagmatique ليكشف كيف تظهر هذه العناصر وكيف تتغيّر خلال مجرى الحدث.

تختلف الموضوعة عن الحافز؛ فالأولى مجردة، أما الثاني فمحسوس ويعبَّر عنه في النَصّ بوحدة مخصوصة (كلمة، جملة).

وتختلف الموضوعة عن الحافز المشترك الذي يتألف من مجموعة ثابتة من الحوافز. واشتراك أثرين أدبيين في الحوافز المشتركة نفسها لا يعني اشتراكهما في موضوعة واحدة، لأن الموضوعة لا تتحدّد إلا بعد قراءة النَصّ بأكمله وتحليله.

وتختلف الموضوعة عن الحدث لأن الموضوعة فكرة والحدث فعل يدخل في تركيب الحبكة.

وتختلف الموضوعة عن المبدأ أو الايديولوجيا التي تسند النَصّ، لأن هذه تبقى خارج النَصّ فيما الموضوعة هي في مضمون النَصّ.

(أنظر: حافز، حافز مشترك).

مُنْتَاج MONTAGE - *MONTAGE*

المُنتاج أو المونتاج (والأولى أقرب لمنطق العربية لخلوّها من الساكنَين) مصطلح من مصطلحات الصناعة السينمائية التي استعارتها السردية. ولا يختلف المنتاج الروائي كثيرًا عن المنتاج السينمائي، لا في تِقْنيته ولا أهدافه ولا نتائجه. فهو جمْعٌ لأجزاء النَصّ وفق الترتيب الذي يرسمه المؤلف. وهذا الترتيب يمكن أن يوافق الزمن الطبيعي، كما في الروايات التقليدية، فيقتصر المنتاج الروائي على حذف ما يستغني عنه النَصّ وإعادة ربط الأجزاء. ويمكن أن يخالف تدرّج الزمن الطبيعي، كما في الروايات الحديثة، فيقوم المنتاج على تغيير مواقع أجزاء النَصّ، تقديمًا وتأخيرًا وحذفًا واختصارًا، وعلى ربط الأجزاء

بحلقات وصْلٍ تسمح للقارئ بإعادة تكوين الأصل. وقد تطوّر المنتاج الروائي كثيرًا بسبب تأثر الرواية بالتصوير السينمائي، وبسبب إقبال بعض الروائيين على كتابة سيناريو رواياتهم بأنفسهم، أو على كتابة روايات خاصة بالسينما ملبّين فيها حاجات الفن السابع.

(أنظر: إلصاق، تأليف، حذف)

مونولوج داخِليّ

INTERIOR MONOLOGUE

MONOLOGUE INTÉRIEUR

قد يكون من المفيد الإشارة إلى أن اللغة العربية تستخدم فعل هَسَّ بمعنى حدَّث نفسه، والهَسّ بمعنى حديث النفس. وتصلح هذه الكلمة للحلول مكان المصطلح الشائع (والذي استخدمناه نحن لشيوعه) مونولوج داخلي.

استخدم الكتّاب عبارتَيْ المونولوج الداخلي وتيار الوعي كمصطلحَين مترادفَين، أولهما فرنسي والآخر أميركي. ولكنّ العودة إلى التعريفات الأساسية التي وضعها روّاد هذا المفهوم السردي تكشف لنا عن تمايز ظاهر بينهما.

أوّل من استخدم عبارة المونولوج الداخلي كان إدوار دو جاردن (E. du Jardin) في روايته «الغار المقطوع Les Lauriers sont coupés». ويعرّف دو جاردن أسلوب المونولوج الداخلي بأنه «الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبّر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي: إنه خطاب لم يخضع لعمل المنطق، فهو في حالة بدائية، وجُمله مباشرة، قليلة التقيّد بقواعد النحو، كأنها أفكار لم تتمّ صياغتها بعد».

ويرى جيمس جويس J. Joyce أن القارئ في «الغار المقطوع» يُقيم في فكر الشخصية الرئيسية منذ السطور الأولى، ومن خلال تسلسل هذا الفكر، الذي يحلّ كلّيًا محلّ شكل السرد التقليدي، نعرف ما تفعل الشخصية وما يحدث لها.

مما سبق يبدو لنا أن جويس ودو جاردن يتحدّثان عن رواية واحدة وعن تِقْنية واحدة، ولكن الأوّل يصفها من وجهة السرد ويصفها الثاني من وجهة الأسلوب. لقد اختار جويس مصطلح تيار الوعي ليعبّر عن أمرين: الأول، هو تدفّق الأفكار الذي يجري كتيار الماء في نهر، والثاني، هو المكان الذي يجري فيه هذا التدفق، أي الوعي. لأن اللاوعي وإن كان قائمًا في داخلنا فإننا لا ندركه ولا نستطيع التعبير عنه، إنما ندرك ما يرد منه إلى وعينا، كأجزاء الأحلام وزلّات القلم واللسان.

وقد حاول ليون ايدل L. Edel في كتابه «القصّة السيكولوجية The Psychological Novel» التمييز بين المصطلحين، فدعا إلى تحديد المونولوج الداخلي بالسرد الوجداني الذي يركّز وجهة النظر في وعي

شخصية واحدة، ويضيق فيه الوعي إلى حدود الخواطر الشخصية، وينحصر فيه التعبير بالكلمات من غير أن يتعدّاها إلى الصُوَر.

وقد كشف التطبيق الأدبي لهذه التقنية أنها صعبة النجاح، تسحق السرد ببطئها، وتسحق القارئ بوفرة تفاصيلها. والكاتب يكابد صعوبة كبيرة عندما يحاول أن يضع بالكلمات سجلًا للتجربة الباطنية. لهذا لم ينجح فيها سوى القلّة، وفي طليعتهم جيمس جويس الذي تجنّب مزالقها بحسن استخدامه للألفاظ، وتحويل الحوادث التافهة إلى أحداث مدهشة كأننا نكتشفها للمرة الأولى، وبتنويع البنية النحوية للخطاب عن طريق جمع المونولوج الداخلي والأسلوب غير المباشر الحر والوصف السردي التقليدي.

وليس من شأن هذه التقنية أن تقدم لنا شريطًا علميًا للعمليات الذهنية عند الفرد، بل أن تضع أمامنا ما يجري في ذهن هذه أو تلك من شخصيات الرواية، وهي شخصيات خارجة كلّها من ذهن المؤلف. وليست هذه هي التقنية الوحيدة التي يستخدمها الكتّاب لسبر غور النفس البشرية، فهناك المونولوج الشكسبيري، والتداعي الحر للأفكار، والتحليل الداخلي، أي العرض الموجز الذي يقدّمه الراوي عن حركات النفس والمشاعر عند شخصية ما.

(أنظر: تيار الوعي)

مِيثَة MYTH - *MYTHE*

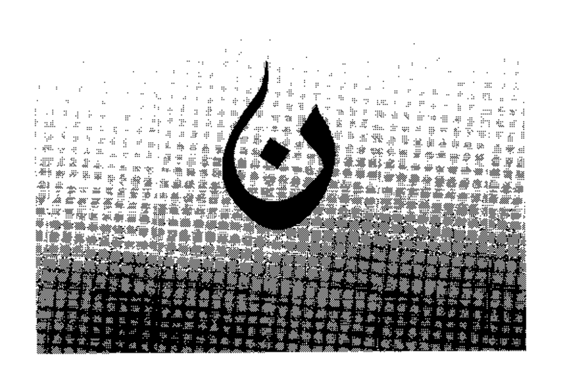
الميثة حكاية تعود إلى زمان مجهول، تروي أحداثًا حقيقية بنظر أهل زمانها، ومغامرات بطولية. والميثة حكاية شفهية في الأصل، ذات منشأ شعبي يتواجه فيها أبطال من البشر مع الآلهة أو مع قوى الطبيعة، وهي ذات وظيفة رمزية وتفسيرية (أوديب، بروميتيوس..).

لاحظ ليفي ستراوس L. Strauss، مؤسس الأنتروبولوجيا البنيوية، أن وظيفة الميثة أن تكون أداة لحلّ المسائل التي لا حلّ لها، وأن عناصر الميثة الأساسية متشابهة في بقاع العالم رغم غياب الاحتكاك بين هذه البقاع وكثرة الأساطير فيها. فميثة الطوفان، مثلًا، موجودة في ملحمة جلجاميش السومرية، وفي التوراة، وفي حكايات هنود أميركا اللاتينية.

تطوّر مفهوم الميثة في عصرنا، فأصبح مرادفًا للحكاية ولإبداع الخيال المنطلق من نواة حقيقية. وتغذّى الأدب بالميثات القديمة والدينية، فاستغلّ المؤلفون الوظيفة الرمزية والتفسيرية التي تؤدّيها الميثة، وطوّروا معناها ليتّسع للشخصيات المشهورة التي يجد فيها المجتمع تجسيدًا لقيمه الأساسية، أو تعبيرًا عن إحدى محطات تاريخه الرئيسية. ولكن عصرنا

لم ينْتج سوى القليل من الميثات، كميثة «دون جوان» (Don Juan) التي اصطنعها موليير Molière انطلاقًا من مادة مسرحية اسبانية، وميثة فوست (Faust) التي اصطنعها مارلو Marlowe انطلاقًا من سيرة رجل حقيقي.

(أنظر: حافز، حافز مشترك، موضوعة)



نَصّ TEXT - *TEXTE*

تطلق اللسانية كلمة نَصّ على مجموع الأقوال الخاضعة للتحليل، فالنَصّ بهذا المعنى مرادف للمتن اللغوي (corpus). ويطلق يلمسليف Hjelmslev كلمة نَصّ على القول الشفوي أو الخطي، الموسّع أو الموجز، القديم أو الجديد: فكلمة «قِفْ» نَصّ، والرواية بكاملها نَصّ. وقد يشبه النَص الجملة، ولكنه يبقى نظامًا مستقلًا عن نظام اللغة، وإن تجاورا وتشابها.

ويقارن رولان بارت R. Barthes النَصّ بالعلامة، فيرى أنهما كليهما مبنيان من دالّ ومدلول. ففي العلامة دالّ هو اللفظ ومدلول هو المعنى. وفي النَصّ دالّ يتكوّن من الحروف المركبة في كلمات وجمل ومقاطع وفصول، ومدلول يؤديه هذا الدالّ المادي.

وإذا كانت النظرة التقليدية إلى النَصّ قد أخذت بمفهوم الحقيقة، فأخضعت المبنى لسيطرة المعنى وسجنت النَصّ داخل مدلول واحد، فإن النظريات اللسانية أخذت بمفهوم صحة المبنى، وحرّرته من سيطرة المعنى، ووسّعت النظر نحو الخطاب لكشف ما فيه من غِنى وظلال وتحوّلات لا تنتهي. هذه النظرة الحديثة، الأقرب إلى علم البيان منها إلى فقه اللغة، اعتمدت مبادئ العلم الوضعي، فدرست النَصّ كشيء، كشبكة من العلاقات الداخلية، من دون الالتفات لا إلى معناه ولا إلى محدِّداته الخارجية الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية.

على أن التغيّر الفعلي في النظر إلى النَصّ تحقّق بعد وضع محصّلات الأبحاث اللسانية والسيميائية في حقل مرجعي جديد متكوّن من تلاقي المادية الجدلية وعلم النفس التحليلي. فالعلم الجديد ليس تعميقًا للقديم أو توسيعًا له بل لقاء يتم بين معارف مختلفة يجهل واحدها الآخر ويؤدي إلى ولادة شيء جديد.

لعلّ التعريف الابستمولوجي الأبرز للنَصّ هو الذي قدّمته جوليا كريستيفا J. Kristeva: النَصّ أداة تتوسّل اللغة وتعيد ترتيبها لإقامة علاقة بين الكلام الإبلاغي المباشر والأقوال السابقة والمعاصرة المختلفة. وقد حدّد رولان بارت المفاهيم النظرية الأساسية التي يتحدّد بها النَصّ، وهي: الممارسة الدالّة (pratiques signifiantes) والانتاجية (productivité) والدلالية (signifiance) والنَصّ الظاهر والنَصّ النوعي (phéno-texte & géno-

texte) والتناصّ (intertextualité). وهذه المفاهيم مستعارة من مصطلحات جوليا كريستيفا.

(أنظر: انتاجية، تناص، حوارية، دلالية، ممارسة دالة، نَصّ ظاهر، نَصّ نوعي)

نَصّ ظاهِر PHENO-TEXT
PHÉNO-TEXTE

النَصّ الظاهر هو ذاك الذي يتمثّل في بنية القول المادي، والذي تتناوله اجمالًا مناهج التحليل الصوتي والدلالي والبنيوي التي لا تهتم للمتكلّم (منتج القول) بل للقول. وهو من مصطلحات جوليا كريستيفا J. Kristeva وهو يقابل النَصّ النوعي أي النَصّ باعتباره نوعًا من الانتاج.

نَصّ نَوْعِيّ GENO-TEXT - *GENO-TEXTE*

ترى جوليا كريستيفا J. Kristeva صاحبة هذا المصطلح أن النَصّ ليس مَتْنًا لغويًا مسطّحًا، بل هو كلام تتطلّب قراءته استعادةَ مراحل تكوينه لغةً ودلالةً وصولًا إلى كشف موقع مُنتِجِه. والنَصّ النوعي جزء من المنطق العام، المتعدّد الوجوه، غير المقتصر على ما هو متعارف عليه، وهو لا يخضع للبنيوية (لأنه فعل بناء لا بنية) ولا للتحليل النفسي (لأنه خارج اللاوعي ولو تكوّن مما يلفظه اللاوعي). ويختلف النَصّ النوعي عن البنية العميقة في القواعد التوليدية، لأن غاية البنية العميقة (المجردة، الخطية، غير النحوية وغير المعجمية) هي فقط توليد الجملة التي تمثّلها على مستوى البنية السطحية من دون أن ترتقي مراحل البناء السابقة، فهي انعكاس لبنية الجملة السطحية، أما النَصّ النوعي فينتمي إلى المستوى المجرد من عمل اللغة، ولا يعكس بنية الجملة بل يسبقها ويلحق بها.

نُطْق ENUNCIATION - *ÉNONCIATION*

النطق فعل فردي وحسّي يقوم به متكلّم قادر أن يسمي نفسه (أنا) في مكان محدّد يسمّيه (هنا) وفي زمن محدد يسميه (الآن). هذه العناصر، أي المتكلّم وظرف المكان وظرف الزمان، تشكّل ثوابت النطق، أي فعل القول.

يمكن أن نميّز في مصطلح النطق معنيين مختلفين:

الأول، هو استخدام الفرد للغة، أي العملية النفسية والعقلية والجسدية التي تؤدي إلى ظهور اللفظ على اللسان. وهذا يشمل، فيما يشمل، فعل الاتصال، لأن الاتصال اللغوي هو حالة من حالات استخدام الفرد للغة.

الثاني، هو الحدث المتحصّل من استخدام الفرد للّغة مضافًا إليه الآثار التي يتركها هذا الاستخدام الفردي في القول نفسه، وهذا المعنى الثاني هو ما تعنيه اللسانية اليوم بهذا المصطلح. ففي جملة

«كتبت البارحة رسالة إلى صديق» أثران من آثار النطق هما ضمير المتكلّم وظرف الزمان.

يذكر جان دوبوا J. Dubois أربعة مفاهيم تدخل في وصف فعل القول:

الأول، المسافة بين المتكلّم والقول التي تتضاءل عند استخدام ضمير المتكلّم وتتّسع عند استخدام ضمير الغائب أو عند غياب الضمير مطلقًا (مثال المسافة البعيدة هو الخطاب التعليمي).

الثاني، درجة قبول المتكلّم للقول، وهي تتعين من خلال ألفاظ مثل: ربما، حتمًا، تقريبًا، أو عبارات مستقاة من مستويات لغوية أخرى.

الثالث، الشفافية التي تتحدّد من خلال العلاقة بين المخاطَب والقول، فالأمثال أو الحكم أو العبارات الشائعة حين ترِد على لسان المتكلّم تُسقط دور المتكلّم وتحوّله إلى وجود شفاف غير منظور وتحوّل العلاقة بين المخاطب والقول إلى علاقة مباشرة.

الرابع، التوتّر الذي تولّده دينامية العلاقة بين المتكلّم والمخاطب.

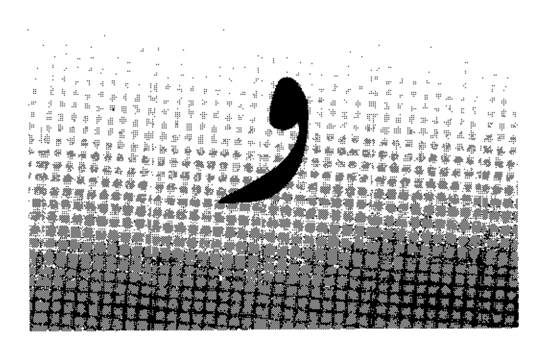
(أنظر: انتاجية، دلالية، خطاب، قول، ممارسة دالة)

نَقْد CRITICISM - *CRITIQUE*

يعرّف كانْتْ Kant النقد بأنه «فحص حر»، أي غير مقيّد بمذهب فلسفي، فهل يمكن تطبيق هذا التعريف على النقد الأدبي؟ هل يمكن الأخذ بتعريفين: الأول هو النقد الحر القائم على التذوق، والثاني هو النقد المنهجي القائم على مذهب نقدي؟ الواقع أنه لا يوجد نقد من دون أساس مذهبي، لأنه لا يوجد ناقد لا يعكس ثقافة عصره، الموروث منها أو المستحدث. فالنقد قد يكون عملًا بريئًا في الظاهر، أما في الباطن فهو أداة المجتمع لمراقبة نتاج الفكر والدفاع عن القيم العامة، وأداة الطليعة الاجتماعية لمواجهة القيم السائدة وطرح البدائل الجديدة. ويتميّز النقد الأدبي بأن مادته هي عمومًا الأثر الواحد، وأن منهجه تطبيقي، وأن غايته كشف معنى النَصّ. وهو يقابل الشعرية التي لا تنكبّ على نَصّ واحد بل على مجموعة الآثار الأدبية، أو على نوع منها، بغية اكتشاف القواسم المشتركة بينها. يكشف النقد النَصّ تدريجًا ونتيجة سلسلة من الأسئلة التي لا بد من أن تكون شاملة. لهذا لا غِنى للنقد عن المنهج، سواء أكان تاريخيًا أو اجتماعيًا أو نفسيًا أو جماليًا أو سيميائيًا. ولكنّ علاقة النقد بالمنهج، وبالشعرية تحديدًا، ليست علاقةَ تبعية مطلقة. فالنقد ليس علمًا بل هو تطبيق يستند إلى علم. وهو نظر مركّز في نَصّ يدرس تركيبه وترتيبه وعناصره وأسلوبه ومضمونه، ويكشف الخصوصيات التي تميّزه بين أمثاله. وهو تفاعل بين ثقافة القارئ وشخصيته من جهة والأثر الفني من

جهة أخرى. وهو يسمح دائمًا بتعدّد النظر وتباين النتائج، ويكشف غالبًا عن معطيات جديدة تساعد على تعميق الشعرية وتطويرها.

(أنظر: شعرية).



وَصْف DESCRIPTION - *DESCRIPTION*

هو تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها، مكانيًا لا زمانيًا. قد يحدّد الراوي الموصوفَ في بداية الوصف ليسهّل على القارئ الفهم والمتابعة، أو يؤخّر تحديده إلى نهاية الوصف لخلق الانتظار والتشويق.

هناك طرق مختلفة للوصف، منها:

– بيان الحال (aspectualisation) الذي يقوم على تعيين الخصائص الأساسية للموصوف (الشكل، اللون، الحجم..) أو على تعداد أجزائه،

– وبيان العلاقة (mise en relation) الذي يقوم على تعيين موقع الموصوف داخل المكان والزمان أو على مقارنته بموصوفات أخرى من خلال التشبيه والاستعارة وصيغ الموازنة والنفي (ليس هو كذا، ليس عنده كذا..).

يمكن للوصف أن يتناول الموصوف مجملًا ثم جزءًا جزءًا، ويمكن أن يتناوله من حيث سماته أو وظائفه، ويمكن أن يتناوله بصورة مفصلة أو مقتضبة، موضوعية أو ذاتية، تقليدية أو إبداعية، تجميلية أو تفسيرية/وظيفية تعطي النص طابعًا محدّدًا أو تساهم في رسم الشخصية أو تقدّم لموضوع أو ترمز إلى حدثٍ آتٍ.

يسعى الوصف إلى تحاشي الجمود بخلق حركته الخاصة. وتأتي الحركة من تعدّد مستويات الزمن (أولًا.. ثم.. بعد ذلك..)، ومن إعطاء الحياة لمن لا يملكها (تشخيص الأشياء)، ومن تعدّد مستويات النظر بسبب تعدّد الجهات (شرق.. غرب، أمام.. وراء)، أو بسبب تقدّم الشخصية صوب الموصوف أو تقدّم الموصوف نحو الشخصية، فيرى القارئ تدريجيًا ما تراه العين دفعة واحدة.

لا رواية من غير وصف، وإنه لأسهل علينا، كما يقول جيرار جينيت G. Genette، أن نتصوّر وصفًا خاليًا من أي عنصر سردي من أن نتصوّر العكس، لأن كل إشارة إلى عناصر الحدث أو ظروفه يمكن أن تشكل بداية وصف له. غاية الوصف هي إعادة تكوين الوضع (situation) داخل السرد واستيعابه كسياق لغوي. فالأوضاع الخارجية التي يذكرها النَصّ ينبغي أن تكون مفهومة لكي يصبح النَصّ مفهومًا. أما الفرق بين الوصف والسرد فهو أن السرد يستعيد تعاقب زمن الأحداث من خلال تعاقب زمن الخطاب، بينما الوصف محكوم باستخدام التعاقب

لنقل صورة الأشياء التي تظهر دفعة واحدة في المكان. يؤدّي الوصف في الرواية إلى بطء الحركة، وأحيانًا إلى التوقّف. وفي الرواية الجديدة يشكّل الوصف نقطة توقّف يظهر الراوي من خلالها مأخوذًا بالشيء الذي يتأمله وضائعًا فيه: امحاء الراوي أمام الشيء المنظور، تضخيم التفاصيل التافهة للوهلة الأولى، جردة بالتفاصيل، دقّة، تكرار الوصف مع تعديل فيه، تشابه الوصف رغم اختلاف الموصوفات. ومن شأن ذلك أن يحوّل الموصوفات إلى رموز تولّد في القارئ إحساسًا بكثافة الموصوف وعدم شفافيته.

وظائف الوصف:

للوصف وظائف مختلفة تتحدّد في كلّ رواية، ولكن هناك وظائف عامة يمكن إيجازها بالآتي:

١ - وظيفة واقعية: تقديم الشخصيات والأشياء والمدار المكاني والزماني كمعطيات حقيقية للإيهام بواقعيتها. ويمكن الإيهام بالعكس، أي بعالم خرافي لا يشبه الواقع في شيء (كما في القصص الخرافية).

٢ - وظيفة معرفية: تقديم معلومات جغرافية أو تاريخية أو علمية أو غيرها، مما يهدّد بتحويل النَصّ إلى نَصّ وثائقي أو تعليمي.

٣ - وظيفة سردية: تزويد ذاكرة القارئ بالمعرفة اللازمة حول الأماكن والشخصيات وتقديم الإشارات التي ترسم الجوّ أو تساعد في تكوين الحبكة. وقد اقترح رولان بارت R. Barthes التفريق في الوصف بين نوعين من العناصر: العناصر المعرفية (informations) التي تقدّم معلومات مفهومة بقصد ربط النَصّ بخارج النَصّ والإيهام بانتمائه إلى الواقع، والعناصر الإشارية (indices) التي تقدم معلومات لا يمكن فهمها إلا لاحقًا وغايتها ربط جزء من النَصّ بجزء آخر.

٤ - وظيفة جمالية: تعبّر عن موقع الكاتب داخل نظام الجمالية الأدبية. فمحاولة إلغاء الوصف وإحلال الرسوم والصور مكانه تحيلنا إلى السريالية، وتوسيع مساحة الوصف إلى حد منافسة السرد يحيلنا إلى الرواية الجديدة التي فكّكت الشخصية والحبكة، واستخدام صورٍ بعَينها (استعارات وكنايات ومجاز مرسل) يحيلنا إلى الرومنسية أو الواقعية.. بل إنّ اختيار الموصوف، كالسيف مثلًا، يحيلنا إلى عصر من العصور أو إلى نوع من أنواع السرد.

٥ - وظيفة إيقاعية: تستخدم لخلق الإيقاع في القصّة: قطع تسلسل الحدث لوصف المحيط الجغرافي الذي يكتنفه يولّد تراخيًا بعد توتّر، وقطع تسلسل الحدث في موضع حسّاس يولّد القلق والتشويق، وبالتالي التوتّر.

(أنظر: دليل، سياق، معرفة، وضع).

وَضْع SITUATION - *SITUATION*

هو المقام أو الظرف أو السياق غير اللغوي الذي تحيل إليه الرسالة وقت الاتصال. يتألف الوضع من مستويين: الأول، لغوي، يمثّل حالَ المرسِل والمرسَل إليه وقتَ الاتصال (co-texte)، والثاني، ضمني، يمثّل العصر والثقافة والخبرة التي تحيط بفعل الاتصال.

يعرّف لويس بريتو L. Priéto الوضعَ بأنه مجموع الوقائع التي يعرفها المتلقّي وقت تبادل الكلام. ويحدّده فريديريك فرانسوا F. François بأنه مجموع العناصر غير اللغوية القائمة في ذهن المتكلّمين وفي الواقع المادي وقت تبادل الكلام، والتي قد تتحكّم بشكل العناصر اللغوية ووظيفتِها. وهناك تعريفات أخرى تلحّ على عناصر إضافية، كموضوع الخطاب، ونوعه، ووسيلة الاتصال، واللهجة المستخدمة، والقواعد التي ترعى تبادل الحديث عند الجماعة المعيّنة، وثقافة الشخصيات المشاركة، ومعرفة واحدها بالآخر، الخ..

يمكن حصر معنى الوضع في نطاق تماسّه مع اللغة، والنظر إليه كإطار يحيط بالتعبير اللغوي. والوضع بهذا المعنى يتأثر بأمرين: مقدار إفادة المتكلّمين من المعطيات غير اللغوية، ومقدار امتلاكهم لتصوّرات عامة مشتركة. فكلّما زاد اعتمادهم على الوضع نقصت حاجتهم إلى الكلام. فللّغة مقدرة على الرمز تمكّنها من التلميح إلى الشيء الغائب، ولها قدرة على تعويض الغائب من خلال الوصف المفصل له. ولكن الفرق كبير بين التلميح والتفصيل. فالتلميح يفترض أن يكون المخاطب على بيّنة من المعلومات الملمح إليها، وأن يكون المتكلّم على علم بأن المخاطب يعرف هذه المعلومات، مما يؤدي إلى نوع من التواطؤ بين طرفي الحوار. أما التفصيل فيفترض العكس تمامًا. ويتعاظم دور الوضع عندما يزداد اعتماد المتكلّمين على التلميح، وهذا يحدث:

- عند استخدام وسائل غير لغوية (حركات، ايماءات) تعبّر للمتكلّم عن أن المخاطب قد فهم المقصود، فيختصر المتكلّم جملته أو يقطعها.
- عند استخدام كلامٍ مختصرٍ مفهومٍ داخل الوضع وملتبسٍ خارجه: فإذا قال الزبون للخادم: «جئني بصحن آخر»، فإن هذه الجملة لا تبلغ هدفها إلا إذا ربط الخادم قصد الزبون بالصحن الأول وعرف محتواه، فاستفاد من المعطى غير اللغوي لاستكمال المعطى اللغوي.
- عند دفع الاختصار إلى درجة حذف بعض الوظائف النحوية، وتحويل الجمل إلى أقوال غير تامة. فإذا نادى الطبيبُ الجراحُ مساعدَه قائلًا «المشرط» فإن المساعد يفهم من هذه الكلمة جملة كاملة

هي «ناولني المشرط المعيّن».

وهناك عناصر لغوية لا يتحقّق معناها إلا داخل الوضع، وتحديدًا بالرجوع إلى المتكلّم، كألفاظ المكان (هنا، هناك) والزمان (الآن، أمس) والضمائر (أنا، هم).

لا ينحصر استخدام مصطلح الوضع في المجال اللساني، بل يمتد إلى ما هو أوسع من الجملة، أي إلى النصّ، السردي والمسرحي.

وقد توصّلت الأبحاث المسرحية بنتيجة جهود بولتي (Polti) وسوريو (Souriau)، إلى اكتشاف ست وظائف أساسية في المسرحية، وإلى اعتبار الوضع إحدى التركيبات الممكنة لهذه الوظائف.

واستخدمت البراغماتية مصطلح الوضع لا للدلالة على نظام المضمون بل على السمات التي تميز صيغة فعل القول: من يتكلّم؟ ما وجوه الاتصال التي ينتقل بها القول (أي المسافة والمنظور)؟ ما طبيعة العلاقات القائمة بين الراوي والمرويّ له؟ وقد طرح فرانز ستانزل F. Stanzel ثلاثة نماذج أساسية للأوضاع السردية: الراوي العليم والراوي الشخصية والنَصّ المروي بصيغة الغائب انطلاقًا من وجهة نظر إحدى الشخصيات.

(أنظر: اتصال، تبئير، سياق)

وَظِيفَة FUNCTION - *FONCTION*

مصطلح شائع في اللسانية والسيمياء ومستخدَم في معانٍ ثلاثة على الأقل: معنى نفعي (كوظائف الاتصال) أو تنظيمي (كالوظائف النحوية أو وظائف اللغة عند ياكوبسون Jackobson، ووظائف الحكاية عند بروب Propp) أو منطقي رياضي (يلمسليف Hjelmslev).

حدّد بروب مفهوم الوظيفة، في كتابه «مورفولوجيا الحكاية La Morphologie du conte»، بأنها فعل الشخصية من جهة دلالته على مجرى الحبكة. ورأى أن وظائف الشخصيات هي العناصر الثابتة والدائمة في الحكاية، وأن عددها محدود، وهو في الحكاية الخرافية الروسية إحدى وثلاثون وظيفة.

أما رولان بارت R. Barthes فعرّف الوظيفة بأنها وحدة من وحدات المضمون مستقلة عن الوحدات اللغوية، لأنها تتمثّل حينًا بما يتعدّى الجملة (مجموعة جمل قد تشمل الكتاب بكامله) وحينًا بما هو أقل من الجملة (عبارة، كلمة). فحين يقال لنا «رن الهاتف في مكتب جيمس بوند فتناول أحد الأجهزة الأربعة الموضوعة على طاولته»، فإن كلمة «أربعة» بمفردها تشكل وحدة وظيفية، لأنها تحيلنا إلى تصوّر لا غِنى عنه للحكاية بمجملها وهو وجود تقنيات عالية بتصرف بوند. ويقسم بارت الوظائف بحسب طبيعتها إلى اندماجية (يسميها القرائن) وتوزيعية (يترك لها اسم الوظائف). تماثل القرائن عنده الحوافز

الحرة عند توماشفسكي Tomachevski ، أما الوظائف فتماثل الحوافز المترابطة عند توماشفسكي والوظائف عند بروب وبريمون Brémond (شراء مسدس يقابله استخدام هذا المسدس ، رفْع سماعة الهاتف يقابله إقفال السماعة). ويقسم بارت الوظائف بحسب أهميتها في القصّة إلى أساسية (أو نواة) ومساعدة. فالأساسية هي التي تفتح أو تقفل أو تحافظ على احتمالٍ أو شك. فجملة «رن الهاتف» يمكن أن تليها إجابة على الهاتف أو امتناع عن الإجابة مما يدفع الحكاية في هذا الاتجاه أو ذاك. والجملتان «رن الهاتف» و«رفع السماعة»: يمكن أن تتعاقبا في النَصّ أو أن يفصل بينهما الكثير من الأحداث أو الوصف (رنّ جرس الهاتف فاستيقظ من نومه وتساءل عمن يكون المتصل في هذا الوقت المتأخر وخطر له أن... ثم رفع السماعة). وهذه الوحدات الفاصلة لا تكون وظيفية إلا إذا ارتبطت بالنواة ، ووظيفتها fonctionnalité زمنية فقط بينما الوحدات الأساسية زمنية ومنطقية معًا.

(أنظر: تعليل ، حافز)

وَقائِع CHRONICLE - *CHRONIQUE*

نوع سردي ظهر في أوروبا في القرون الوسطى يتميّز باعتماد الحوادث التاريخية ، والتحرّر من الدقّة الزمنية ، والتصرّف في مضمون الحوادث سعيًا وراء غايات عقائدية (تمجيد بعض القيم) أو أخلاقية (بقصد العبرة) أو فنية (بقصد التشويق).

الوقائع أصل نشأت منه ثلاثة أنواع سردية: المذكِّرات واليوميات والوقائع بالمعنى المتداول في الزمن الحديث. تتفق الوقائع واليوميات في أن الراوي يسجّل يومًا بعد يوم ، أو بصورة منتظمة على الأقل ، الأحداث التي يشهدها ، وتختلفان في أن كاتب اليوميات يدوّن الأحداث الشخصية بينما راوي الوقائع يسجّل الأحداث غير الشخصية. وتتفق الوقائع الحديثة والمذكِّرات في أن الراوي لا يتناول حياته الشخصية ، وتختلفان في أن كاتب المذكّرات يسرد الأحداث الماضية بعد استجماعها واسترجاعها وإعادة ترتيبها ، أما كاتب الوقائع فيسرد الأحداث الحاضرة.

(أنظر مذكّرات ، يوميات)

وَقْف PAUSE - *PAUSE*

هو أبطأُ سرعات السرد ، وهو يتمثّل بوجود خطاب لا يشغل أي جزء من زمن الحكاية. والوقف لا يصوّر حدثًا ، لأن الحدث يرتبط دائمًا بالزمن ، بل يرافق التعليقات التي يقحمها المؤلف في السرد. وتتميّز هذه التعليقات ، التي نسمّيها اليوم تدخّل الكاتب ، بأسلوبها غير السردي وباستخدامها الزمن الحاضر بدل الزمن الماضي المستخدَم في السرد إجمالًا.

وينطبق الوقف على المقاطع الوصفية إذا تناولت منظرًا لا يلفت أحدًا من شخصيات الحكاية. أما الوصف المندمج بالسرد، كوصف لوحة أو منظر يتطلع إليه البطل، فهو يشكّل جزءًا من الحكاية ويدخل في تأليف إطارها الزماني والمكاني.

ومن أساليب الوقف نوعٌ فيه شيء من براعة الاحتيال على الزمن. فقد يقحم الراوي نَصًّا في زمن الحكاية من غير أن يتوقّف الزمن، فيضع المقطع البديل مكان مقطع أصيل محذوف. ومن أمثلة هذه التقنية ما فعله أمين الريحاني في «قلب لبنان» حين استأذن القارئ بأن يقدّم له الشخص المضيف قبل بلوغ بيته «لا بأس، ونحن في الطريق إلى بيت سعيد، بأن أزيد القارئ علمًا به». لقد حلّت سيرة المضيف محلّ عرض أحداث الطريق التي ليس فيها ما يسترعي الوصف.

(أنظر: حركة، حوار، مشهد، وقف).

وَهْم ILLUSION - *ILLUSION*

الوَهْم ظاهرة يستعين بها العمل الأدبي أو الفني ليجعلنا نعتقد أننا نرى الحقيقة وليس صورة عنها.

يستخدم النقد الحديث مصطلح الوهم لا ليصف العمل الأدبي، بل ليدلّ على علاقة هذا العمل بجمهور القرّاء، ومدى تسليمهم بالمتخيَّل. ويسعى الكاتب لتحقيق هذا التسليم معتمدًا على عناصر أساسية في النَصّ: كاسم الشخصية، وحالتها، وصورتها، وأوصاف المكان والأشياء.. فإذا لم يصدّق القارئ الوهم المصوّر لا يتمكن من المشاركة في اللعبة الفنية.

رأى موباسان Maupassant في مقدّمة روايته «بيار وجان Pierre et Jean» أن تقديم الحقيقة إلى القارئ يكون بالإيهام بالحقيقة، وباتباع منطق الوقائع بدل تدرّجها العشوائي؛ فالفنانون الكبار هم هؤلاء الذين يفرضون على الناس وهمهم الخاص. وذهب جان ريكاردو J. Ricardou إلى أن الحكاية تقوم على بُعدين، لفظي ومرجعي، لا يسع القارئ إدراك أحدهما إلا على حساب الآخر. والقصّة تجتهد لوضع البعد المادي (الألفاظ) في الجانب الضعيف النور لتسلّط الضوء على البعد المرجعي، وتوهِم القارئ بأنه يرى شيئًا ما مع أنه لا يرى سوى الألفاظ. وقد يبالغ القارئ في التصديق، فيُسقط البعد اللفظي، ويحلّل الوقائع والشخصيات كما لو كانت موجودة خارج الرواية.

والواقع أن قواعد التصديق تقوم على جملة من الأعراف والعادات والمفاهيم الشائعة من جهة، وعلى تواطؤ القارئ مع النَصّ من جهة أخرى. فما يراه القارئ في الرواية والطريقة التي يراه بها، محكومان بقواعد الفنّ. والناقد يحلّل الرواية في ضوء قواعد اللعبة الفنية، ويحكم عليها بالنجاح أو الفشل، وبالتجديد أو التقليد، انطلاقًا

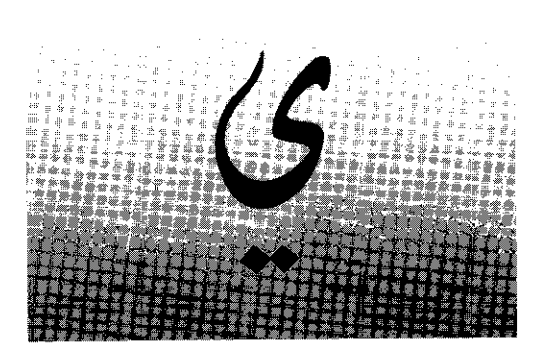
من هذه القواعد.

تعدّدت أساليب الكتّاب عبر الزمن لخلق الوهم الفني. فكتّاب القرن الثامن عشر في أوروبا كانوا يجتهدون لإحاطة رواياتهم بجوّ من الصدق عبر الادّعاء، مثلًا، أنها مخطوط قديم عثروا عليه، أو قصّة مجهولة المؤلف الخ.. وقد لجأ كتّاب القصّة العربية في عصر النهضة إلى أساليب مشابهة، فكانوا ينسبون الحكاية أحيانًا إلى شخص حقيقي: «أخبرني صديق عاد من أفريقيا..».

ولكن الرواية الحديثة، رغبة منها في تقوية الوهم، مالت إلى إحلال وجهة النظر الداخلية مكان وجهة النظر الشاملة التي يمثّلها الراوي العليم، لتبدو المعلومات التي تصل إلى القارئ أكثر صدقًا ودقّة. ولكن الرواية قد تبدّد أحيانًا هذا الوهم الروائي بسبب تدخلات المؤلف أو تفجير بؤرة النظر (اختلال في المعلومات يدفع القارئ إلى التدخل ذهنيًا لإيجاد الخيط الذي ينظمها).

طُرحت إشكالية الوهم الفني في المسرح قبل القصّة بسبب كونه فنًا بصريًا. وقد ساعد على ذلك جملة أسباب، منها: انفصال خشبة المسرح عن مقاعد الجمهور، والديكور، والمؤثرات الخفية، وتلبّس الممثل هوية الشخصية التي يؤدي دورها، وتصرّفه على الخشبة كأنْ لا وجود للجمهور. ولكن المسرح الحديث رغب في إخراج المُشاهِد من سلبيته، فبدّل نظرته إلى مفهوم الوهم حين اعتبر أن المشاهد يدخل في اللعبة المسرحية، أي يأخذ في تصديق ما يُعرض أمامه، من دون أن ينسى أنه أمام لعبة مسرحية.

(أنظر: تدخل المؤلف، تعرية أسلوب السرد حكاية، سرد مضاد)



يَومِيّات DIARY/JOURNAL - *JOURNAL INTIME*

خواطر ووقائع ومشاعر وأخبار يدوّنها الكاتب، يومًا بعد يوم، ولا يجمعها سوى اندراجها في مجرى يومه. وقد ظهر هذا اللون في أوروبا في القرن الثامن عشر استجابة لميل متزايد عند الفرد للنظر في نفسه. تستجيب اليوميات لحاجة كاتبها إلى فحص الضمير، أو الاحتفاظ بذكريات يهدّدها الزمن والنسيان، أو تنفيس ثورته ضد ضغوط العائلة والمجتمع، أو توضيح مسألة غامضة، أو كشف قضية مطوية. وقد جعل منها بعض الكتّاب مختبرًا لتجريب أشكال جديدة في الكتابة.

يكون السرد في اليوميات مزامنًا للحدث تقريبًا، بينما السرد يلحق الحدث في المذكّرات والسيرة الذاتية. وتغفل اليوميات عنصرًا أساسيًا من عناصر الخلق الأدبي هو الخيال الذي ينتقي الأحداث الأساسية ويترك التفاصيل في الظل. لهذا لا يأتي نَصّها على شكل بناء منطقي بل على صورة الحياة، أي متفرّق الأجزاء، لا يسير إلى غاية، ويغيب عنه المشروع الاجمالي الناظم والموحِّد.

واليوميات عمومًا كتابات خاصة لا يقصد الكاتب نشرها بين الناس، ولا يتطلّع فيها إلى غاية جمالية، لكن هذا لم يمنع وجود يوميات عالية القيمة الفنية، كما لم يمنع وجود يوميات وضعت منذ البداية بقصد النشر. ولكن القصد المسبق إلى النشر يخرج الكاتب من جوّ الحميمية الخالصة والبوح الحر ويضعه في لقاء غير مباشر مع القارئ وذوقه ومتطلباته وشروطه.

لم يتناول النقاد اليوميات بالدرس، ولهذا أسباب عديدة ممكنة. أولها عدم نشر اليوميات إجمالًا. والثاني هو طبيعة كتابتها التي لا تتطلّب مقدرة فنية عالية. والثالث هو تنوّع مضمونها من تأريخ الأحداث اليومية إلى الكتابة الشخصية الحميمة، ومن الملاحظات على الكتب المقروءة إلى تدوين الأفكار السياسية والأخلاقية. والرابع هو تنوّع شكلها من الملاحظات السريعة إلى العرض المستفيض، وهذا ما يفسّر تفاوت حجمها من بضع عشرات من الصفحات (عند بودلير Baudelaire) إلى آلاف الصفحات (نحو سبعة عشر ألف صفحة عند هنري ف. أَمْيِلْ H.F. Amiel).

(أنظر: أدب السيرة، اعترافات، سيرة ذاتية، مذكرات).

المسارد

مسرد المصطلحات عربيّ - فرنسيّ - انكليزيّ

مسرد المصطلحات فرنسيّ - انكليزيّ - عربيّ

مسرد المصطلحات انكليزيّ - فرنسيّ - عربيّ

مسرد المصطلحات

عربيّ - فرنسيّ - إنكليزيّ

Communication	Communication	اتصال
Narrative contract	Pacte narrative	اتفاق القصّ
Advance notice	Annonce	إخطار (أنظر استباق داخلي)
Life writing / Life story	Récit de vie / Récit de soi	أدب السيرة
Literariness	Littérarité	أدبية
Embedding	Enchâssement	إدراج (أنظر تضمين سردي)
Syllepsis	Syllepse	ارتباط
Return	Renvoi	إرجاع (أنظر استرجاع داخلي)
Advance mention	Amorce	إرْهاص
Prolepsis	Prolepse	اسْتِباق
Complete Prolepsis	Prolepse complète	استباق تام
partial Prolepsis	Prolepse partielle	استباق جزئي
External Prolepsis	Prolepse externe	استباق خارجي
Internal Prolepsis	Prolepse interne	استباق داخلي
Mixed Prolepsis	Prolepse mixte	استباق مختلط
Analepsis	Analepse	اسْتِرجاع
Complete Analepsis	Analepse complète	استرجاع تام

Partial Analepsis	Analepse partielle	استرجاع جزئي
External Analepsis	Analepse externe	استرجاع خارجي
Internal Analepsis	Analepse interne	استرجاع داخلي
Mixed Analepsis	Analepse mixte	استرجاع مختلط
Narrative autonomy	Autonomie du récit	استقلال السرد
Alienation	Aliénation	استِلاب
Confession	Confessions	اعترافات
Alienation	Aliénation	اغتراب (أنظر استلاب)
Defamiliarization	Singularisation	إفْراد
Paralepsis	Paralepse	إفْشاء المعلومة
Adaptation	Adaptation	اقتباس
Narrative economy	Économie du récit	اقتصاد السرد
Short story	Nouvelle	أُقصوصة
Collage	Collage	إلصاق
Extension	Extension	امتداد
Productivity	Productivité	إنتاجية
Architextuality	Architextualité	انتماء النصّ (أنظر تناصّ)
Iconicity	Iconicité	أيقونة (أنظر محاكاة)
Illusion	Illusion	إيهام (أنظر وَهْم)
Quest	Quête	بَحْث

Beginning	Début	**بداية**
Heterodiegetic	Hétérodiégétique	برّاني الحكي (أنظر استباق داخلي ؛ راوٍ ؛ مستوى السرد)
Narrative program	Programme narratif	**برنامج سردي**
Demonstration	Démonstration	بَرْهَنَة (أنظر تدليل)
Hero	Héros	**بطل**
Antihero	Antihéros	**بطل مضاد**
Structure	Structure	**بِنْيَة**
Composition	Composition	**تأليف**
Focalization	Focalisation	**تَبْئير**
External focalization	Focalisation externe	**تبئير خارجي**
Internal focalization	Focalisation interne	**تبئير داخلي**
Pseudo-focalization	Pseudo-focalisation	**تبئير زائف**
Variable focalization	Focalisation variable	تبئير متبدِّل (أنظر تبئير داخلي)
Multiple focalization	Focalisation multiple	تبئير متعدِّد (أنظر تبئير داخلي)
Fixed focalization	Focalisation fixe	تبئير مُثْبَت (أنظر تبئير داخلي)
Prefocalization	Préfocalisation	**تبئير مُسبَق**
Anisochrony	Anisochronie	**تبدُّل السرعة**
Embedding	Enchâssement	تبطين (أنظر تضمين سردي)
Transtextuality	Transtextualité	تجاوز النصّ (انظر تناصّ)

Achrony	Achronie	تجرُّد من الزمن
Allomotif	Allomotif	تجسيد الحافز (أنظر حافز)
Determination	Détermination	تَحْديد
Alteration	Altération	تحريف
Distance	Distance	تَحَفُّظ (أنظر مسافة)
Actualization	Actualisation	تحقيق
Analysis	Analyse	تحليل
Discours analysis	Analyse du discours	تحليل الخطاب
Content analysis	Analyse du contenu	تحليل المضمون
Transformation	Transformation	تحويل
Specification	Spécification	تخصيص
Author's intrusion	Intrusion d'auteur	تدخُّل الكاتب
Argumentation	Argumentation	تدليل
Recall	Rappel	تَذْكير (أنظر استرجاع داخلي)
Order	Ordre	ترتيب
Mise en abyme	Mise en abîme	ترجيع
Frequency	Fréquence	تردُّد
Enchainment	Enchaînement	تسلسُل
Metalepsis	Métalepse	تسلُّل

Onomastics	Onomastique	تسمِية
Characterization	Caractérisation	تشخيص
Suspense	Suspense	تشويق
Typology	Typologie	تصنيف
Connotation	Connotation	تضمين
Embedding	Enchâssement	تضمين سردي
Baring the device	Dénudation du procédé	تعرِية أسلوب السرد
Motivation	Motivation	تعليل
Iterative narrative	Récit itératif	تكرار الحدث
Pseudo-iterative frequency	Pseudo-itératif	تكرار زائف
Repeating narrative	Récit répétitif	تكرار السرد
Enunciation	Énonciation	تلفُّظ (أنظر نطْق)
Reader response	Réception	تَلَقٍّ
Coherence	Cohérence	تماسُك
Intertextuality	Intertextualité	تَناصّ
Intratextuality	Intratextualité	تناصّ ذاتي (انظر تناصّ)
Alternation	Alternance	تناوُب
Frequency	Fréquence	تواتُر (أنظر تردُّد)
Stream of consciousness	Courant de conscience	تيّار الوعي

Ellipsis	Ellipse	ثغرة (أنظر حذف)
Gender	Genre	**جنس أدبي**
Homodiegetic	Homodiégétique	جوّاني الحكي (أنظر استباق داخلي ؛ راوٍ ؛ مستوى السرد)
Motif	Motif	**حافِز**
Topos	Topos	**حافز مشترك**
Intrigue	Intrigue	**حَبْكة**
Action	Action	**حَدث**
Ellipsis	Ellipse	**حذْف**
Paralipsis	Paralipse	حذف مؤجّل (أنظر إفشاء المعلومة)
Tempo	Mouvement	**حَرَكة**
Field	Champ	**حقل**
Semantic field	Champ sémantique	حقل دلالي (أنظر حقل)
Lexical field	Champ lexical	حقل معجمي (أنظر حقل)
Diegesis	Diégèse	**حكاية**
Diegesis	Diégésis	**حكاية الأفعال**
Mimesis	Mimésis	حكاية الأقوال (أنظر محاكاة)
Tale	Conte	**حكاية خُرافية**
Autodiegetic	Autodiégétique	حكاية الراوي البطل (انظر ضمير)

Diegesis	Diégèse	حَكِي (أنظر حكاية)
Episode	Épisode	حلْقة
Dialogue	Dialogue	حِوار
Dialogic	Dialogique	حِوارية
End	Dénouement	خاتمة
Extradiegetic	Extradiégétique	خارج الحكاية الرئيسية (انظر راوٍ ؛ مستوى السرد)
Fantastic	Fantastique	خارِق
Snare	Leurre	خديعة
Fantastic	Fantastique	خُرافة (أنظر خارق)
Antagonist	Antagoniste	خَصْم (أنظر شخصية)
Discourse	Discours	خِطاب
Indirect discourse	Discours indirect	خطاب غير مباشر
Free indirect discourse	Discours indirect libre	خطاب غير مباشر حر
Direct discourse	Discours direct	خطاب مباشِر
Narratized discourse	Discours narrativisé	خطاب مسْرود
Intradiegetic	Intradiégétique	داخل الحكاية (انظر راوٍ)
Signifiance	Signifiance	دَلالية
Index	Indice	دليل
Role	Rôle	دَوْر

Narrator	Narrateur	راوٍ
Correspondence	Correspondances	رسائل شخصية
Message	Message	رِسالة
Novel	Roman	رِواية
Antinarrative	Anti-roman	رِواية مضادّة
Time	Temps	زمن
Pseudo-time	Pseudo-temps	زمن زائِف
Psychological time	Temps psychologique	زمن نفسي (أنظر سرعة)
Narration	Narration	سَرْد
Dysnarration	Dysnarration	سرد مضادّ
Monologic narrative	Récit monologique	سرد وحيد الصوت
Narratology	Narratologie	سردية
Speed	Vitesse	سُرْعة
Narrative speed	Vitesse du récit	سرعة السرد (أنظر سرعة)
Speed of performance	Vitesse de performance	سرعة القراءة (أنظر سرعة)
Isochrony	Isochronie	سرعة ثابتة
Extent	Amplitude	سَعَة
Context	Contexte	سِياق
Biography	Biographie	سيرة
Autobiography	Autobiographie	سيرة ذاتية

Semiotics	Sémiologie/ Sémiotique	سيمياء
Script	Scénario	سيناريو (انظر معرفة)
Epigraph	Epigraphe	شاهِد
Character	Personnage	شخصية
Metatextuality	Métatextualité	شَرْح النصّ (أنظر تناصّ)
Poetics	Poétique	شِعْرية
Code	Code	شفَرة (أنظر اتّصال)
Voice	Voix	صوت
Self-portrait	Autoportrait	صورة الذات
Mood	Mode	صيغة
Person	Personne	ضمير
Actant	Actant	عامِل
Helper	Adjuvant	عامل مساعِد
Opponent	Opposant	عامل معاكِس
Absurd	Absurde	عَبَث
Marvellous	Merveilleux	عجيب (أنظر خارق)
Exposition	Exposition	عَرْض
Narratology	Narratologie	علم السرد (أنظر سردية)
Pragmatic	Pragmatique	عملي
Title	Titre	عنوان

Uncanny	Étrange	غريب (أنظر خارق)
Ellipsis	Ellipse	فجوة (أنظر حذف)
Space	Espace	فضاء
Enunciation	Énonciation	فعل القول (أنظر نطق)
Humour	Humour	فُكاهة
Black humour	Humour noir	فكاهة سوداء (أنظر فكاهة)
Reader	Lecteur	قارئ
Reading	Lecture	قراءة
Narrative	Récit	قصّة
Predictive narrative	Récit prédicatif	قصة تَنَبُّئِية
Utterance	Énoncé	قَوْل
Author	Auteur	كاتب
Implied author	Auteur implicite	كاتب ضمني
Paralipsis	Paralipse	كَتْم المعلومة
Competence	Compétence	كِفاية
Speech	Parole	كلام
Zero focalization	Focalisation zéro	لا تبئير
Leitmotif	Leitmotif	لازِمة
Paratext	Paratexte	لوازم النصّ
Peritext	Péritexte	لوازم متّصلة (انظر لوازم النصّ)

Epitext	Épitexte	لوازم منفصلة (انظر لوازم النصّ)
Pre-text	Avant-texte	ما قبل النصّ
Corpus	Corpus	مَتْن لغوي
Sequence	Séquence	مُتَوالية
Conversation	Conversation	محادثة (أنظر حوار)
Mimesis	Mimésis	مُحاكاة
Hypertextuality	Hypertextualité	محاكاة النصّ (انظر تناصّ)
Anachrony	Anachronie	مُخالفة الزمن
Duration	Durée	مُدّة (أنظر سرعة)
Reach	Portée	مَدًى
Memoirs	Mémoires	مذكّرات
Semiotic square	Carré sémiotique	مربّع سيميائي
Referent	Référent	مَرْجَع (أنظر سياق)
Co-reference	Co-référence	مَرْجع مشترك
Addresser	Destinateur	مُرسِل
Addressee	Destinataire	مُرسَل إليه
Narratee	Narrataire	مَروي له
Distance	Distance	مسافة
Diegetic level	Niveau narratif	مستوى السرد

مَشْهد	Scène	Scene
معارضة (انظر تعرية أسلوب السرد)	Pastiche	Pastiche
معرفة	Savoir	Knowing
مغامرة (انظر حكاية)	Aventure	Adventure
مقام (أنظر وضع)	Situation	Situation
مقدِّمة	Préface	Preface
مكان (أنظر فضاء)	Lieu	Place
مُلازمة النصّ (أنظر تناصّ)	Paratextualité	Paratextuality
مُلخَّص	Sommaire	Summary
مَلفوظ (أنظر قول)	Énoncé	Utterance
مُمَارَسة دالَّة	Pratiques signifiantes	Signifying practices
ممثِّل	Acteur	Actor
مُناجاة داخلية (أنظر تيّار الوعي ؛ مونولوج داخلي)	Monologue intérieur	Interior monologue
مُناظرة (أنظر حوار)	Débat	Debate
مُنْتاج / مونتاج	Montage	Montage
مَنظور	Perspective	Perspective
منطوق (أنظر قول)	Énoncé	Utterance
موضوع الرغبة	Objet	Object

Theme	Thème	موضوعَة
Author	Auteur	مؤلِّف (أنظر كاتب)
Situation	Situation	موقف (أنظر وضع)
Interior monologue	Monologue intérieur	مونولوج داخلي
Myth	Mythe	مِيثَة
Text	Texte	نَصّ
Geno-text	Géno-texte	نصّ جيني (أنظر نص نوعي)
Pheno-text	Phéno-texte	نصّ ظاهر
Paratext	Paratexte	نصّ موازٍ (أنظر لوازم النصّ)
Geno-text	Géno-texte	نصّ نوعي
Extent	Amplitude	نِطاق (أنظر سعة)
Enunciation	Énonciation	نُطْق
Criticism	Critique	نَقْد
Pattern	Pattern	نموذج (انظر حافز)
Closure	Fin	نِهاية (أنظر خاتمة)
Point of view	Point de vue	وجهة نظر (أنظر منظور)
Description	Description	وصْف
Situation	Situation	وضْع
Function	Fonction	وظيفة
Motifeme	Motifème	وظيفة الحدث (انظر حافز)

مسرد عربيّ - فرنسيّ - إنكليزيّ

Chronicle	Chronique	وقائع
Pause	Pause	وَقْف
Illusion	Illusion	وَهْم
Diary/Journal	Journal	يوميات

مسرد المصطلحات

فرنسيّ - إنكليزيّ - عربيّ

مسرد المصطلحات

فرنسيّ - إنكليزيّ - عربيّ

Absurde	Absurd	عبث
Achronie	Achrony	تجرد من الزمن
Actant	Actant	عامل
Acteur	Actor	ممثل
Action	Action	حدث
Actualisation	Actualization	تحقيق
Adaptation	Adaptation	اقتباس
Adjuvant	Helper	عامل مساعد
Aliénation	Alienation	استلاب
Allomotif (Voir Motif)	Allomotif	تجسيد الحافز
Altération	Alteration	تحريف
Alternance	Alternation	تناوب
Amorce	Advance mention	إرهاص
Amplitude	Extent	سعة
Anachronie	Anachrony	مخالفة الزمن
Analepse	Analepsis	استرجاع
Analepse complète	Complete analepsis	استرجاع تام

Analepse externe	External analepsis	استرجاع خارجي
Analepse interne	Internal analepsis	استرجاع داخلي
Analepse mixte	Mixed analepsis	استرجاع مختلط
Analepse partielle	Partial analepsis	استرجاع جزئي
Analyse	Analysis	تحليل
Analyse du contenu	Content analysis	تحليل المضمون
Analyse du discours	Discourse analysis	تحليل الخطاب
Anaphore (Voir Analepse)	Analepsis	استرجاع
Anisochronie	Anisochrony	تبدل السرعة
Antagoniste (Voir Personnage)	Antagonist	خَصْم
Annonce (Voir Prolepse interne)	Advance notice	إخطار
Antihéros	Antihero	بطل مضاد
Antiroman	Antinarrative	رواية مضادة
Architextualité (Voir Intertextualité)	Architextuality	انتماء النصّ
Argumentation	Argumentation	تدليل
Auteur	Author	كاتب
Auteur implicite	Implied author	كاتب ضمني
Autobiographie	Autobiography	سيرة ذاتية
Autodiégétique (Voir Personne)	Autodiegetic	حكاية الراوي البطل

Autonomie du récit	Narrative autonomy	استقلال السرد
Autoportrait	Self-portrait	صورة الذات
Avant-texte	Pre-text	ما قبل النص
Aventure (voir Diégèse)	Adventure	مغامرة
Biographie	Biography	سيرة
Caractérisation	Characterization	تشخيص
Carré sémiotique	Semiotic square	مربّع سيميائي
Champ	Field	حقل
Champ lexical (Voir Champ)	Lexical field	حقل معجمي
Champ sémantique (Voir Champ)	Semantic field	حقل دلالي
Chronique	Chronicle	وقائع
Clausule (Voir Dénouement)	Closure	نهاية
Cohérence	Coherence	تماسك
Collage	Collage	إلصاق
Communication	Communication	اتصال
Compétence	Competence	كفاية
Composition	Composition	تأليف
Confessions	Confession	اعترافات
Connotation	Connotation	تضمين
Conte	Tale	حكاية خرافية

Contexte	Context	سياق
Conversation (Voir Dialogue)	Conversation	محادثة
Co-référence	Co-reference	مرجع مشترك
Corpus	Corpus	مَتْن لغوي
Correspondances	Correspondence	رسائل شخصية
Courant de conscience	Stream of consciousness	تيار الوعي
Critique	Criticism	نقد
Débat (Voir Dialogue)	Debate	مناظرة
Début	Beginning	بداية
Dénouement	End	خاتمة
Dénudation du procédé	Baring the device	تعرية أسلوب السرد
Description	Description	وصف
Désignation (voir Co-référence)	Designation	تسمية
Destinataire	Addressee	مرسَل إليه
Destinateur	Addresser	مرسِل
Détermination	Determination	تحديد
Dialogique	Dialogic	حِواري
Dialogue	Dialogue	حوار

Diégèse	Diegesis	حكاية
Diégésis	Diegesis	حكاية الأفعال
Discours	Discourse	خطاب
Discours direct	Direct discourse	خطاب مباشر
Discours indirect	Indirect discourse	خطاب غير مباشر
Discours indirect libre	Free indirect discourse	خطاب غير مباشر حر
Discours narrativisé	Narratized discourse	خطاب مسرود
Distance	Distance	مسافة
Durée (Voir Vitesse)	Duration	مدّة
Dysnarration	Dysnarration	سرد مضاد
Économie du récit	Narrative economy	اقتصاد السرد
Ellipse	Ellipsis	حذف
Enchaînement	Enchainment	تسلسل
Enchâssement	Embedding	تضمين سردي
Énoncé	Utterance	قول
Énonciation	Enunciation	نطق
Épigraphe	Epigraph	شاهد
Épisode	Episode	حلقة
Épitexte (voir Paratexte)	Epitext	لوازم منفصلة

Espace	Space	فضاء
Étrange (Voir Fantastique)	Uncanny	غريب
Exposition	Exposition	عرض
Extension	Extension	امتداد
Extradiégétique (Voir Narrateur; Niveau narratif)	Extradiegetic	خارج الحكاية الرئيسية
Fable (Voir Diégèse)	Fabula	حكاية
Fantastique	Fantastic	خارق
Fiction (Voir Diégèse)	Fiction	حكاية
Focalisation	Focalization	تبئير
Focalisation externe	External focalization	تبئير خارجي
Focalisation interne	Internal focalization	تبئير داخلي
Focalisation zéro	Zero focalization	لا تبئير
Fonction	Function	وظيفة
Fréquence	Frequence	تردّد
Géno-texte	Geno-text	نَصّ نوعي
Genre	Gender	جنس أدبي
Héros	Hero	بطل
Hétérodiégétique (Voir Narrateur; Niveau narratif)	Heterodiegetic	برّاني الحكي

Histoire (Voir Diégèse)	Story	حكاية
Homodiégétique (Voir Narrateur; Niveau narratif)	Homodiegetic	جوّاني الحكي
Humour	Humour	فكاهة
Humour noir (Voir Humour)	Black humour	فكاهة سوداء
Hypertextualité (Voir Intertextualité)	Hypertextuality	محاكاة النصّ
Illusion	Illusion	وَهْم
Indice	Index	دليل
Intertextualité	Intertextuality	تناصّ
Intradiégétique (Voir narrateur; Niveau narratif)	Intradiegetic	داخل الحكاية
Intratextualité (Voir Intertextualité)	Intratextuality	تناصّ ذاتيّ
Intrigue	Intrigue	حبكة
Intrusion d'auteur	Author's intrusion	تدخّل الكاتب
Isochronie	Isochrony	سرعة ثابتة
Journal	Journal / diary	يوميات
Lecteur	Reader	قارئ
Lecture	Reading	قراءة
Leitmotif	Leitmotif	لازمة
Leurre	Snare	خديعة

Littérarité	Literariness	أدبية
Mémoires	Memoirs	مذكِّرات
Merveilleux (Voir Fantastique)	Marvellous	عجيب
Message	Message	رسالة
Métalepse	Metalepsis	تسلّل
Métatextualité (Voir Intertextualité)	Metatextuality	شرح النصّ
Mimésis	Mimesis	محاكاة
Mise en abîme	Mise en abyme	ترجيع
Mode	Mood	صيغة
Monologique (récit)	Monologic narrative	سرد وحيد الصوت
Monologue intérieur	Interior monologue	مونولوج داخلي
Montage	Montage	مُنتاج
Motif	Motif	حافز
Motifème (Voir Motif)	Motifeme	وظيفة الحدث
Motivation	Motivation	تعليل
Mouvement	Tempo	حركة
Mythe	Myth	ميثة
Narrataire	Narratee	مروي له
Narrateur	Narrator	راوٍ
Narration	Narration	سرد

Narratologie	Narratology	سردية
Niveau narratif	Diegetic level	مستوى السرد
Nouvelle	Short story	أقصوصة
Objet	Object	موضوع الرغبة
Onomastique	Onomastics	تسمية
Opposant	Opponent	عامل معاكس
Ordre	Order	ترتيب
Pacte narratif	Narrative contract	اتفاق القصّ
Paralepse	Paralepsis	إفشاء المعلومة
Paralipse	Paralipsis	كتْم المعلومة
Paratexte	Paratext	لوازم النصّ
Paratextualité (Voir Intertextualité)	Paratextuality	ملازمة النصّ
Parole	Speech	كلام
Pastiche (Voir Dénudation du procédé)	Pastiche	معارضة
Pattern (Voir Motif)	Pattern	نموذج
Pause	Pause	وقْف
Péritexte (voir Paratexte)	Peritext	لوازم متّصلة
Personnage	Character	شخصية
Personne	Person	ضمير

Perspective	Perspective	منظور
Phéno-texte	Pheno-text	نصّ ظاهر
Poétique	Poetics	شِعرية
Point de vue (Voir Focalisation)	Point of view	وجهة نظر
Portée	Reach	مدى
Pragmatique	Pragmatic	عملي
Pratiques signifiantes	Signifying practices	ممارسة دالّة
Préface	Preface	مقدمة
Préfocalisation	Prefocalization	تبئير مسبق
Productivité	Productivity	انتاجية
Programme narratif	Narrative program	برنامج سردي
Proplepse	Prolepsis	استباق
Prolepse complète	Complete prolepsis	استباق تام
Prolepse externe	External prolepsis	استباق خارجي
Prolepse interne	Internal prolepsis	استباق داخلي
Prolepse mixte	Mixed prolepsis	استباق مختلط
Prolepse partielle	Partial prolepsis	استباق جزئي
Pseudo-focalisation	Pseudo-focalization	تبئير زائف
Pseudo-itératif	Pseudo-iterative frequency	تكرار زائف

Pseudo-temps	Pseudo-time	زمن زائف
Quête	Quest	بحث
Rappel (Voir Analepse interne)	Recall	تذكير
Réception	Reader response	تلقٍّ
Récit	Narrative	قصة
Récit itératif	Iterative narrative	تكرار الحدث
Récit prédicatif	Predictive narrative	قصة تنبئية
Récit répétitif	Repeating narrative	تكرار السرد
Référent (Voir Contexte)	Referent	مرجع
Renvoi (Voir Analepse interne)	Return	إرجاع
Rétrospection (Voir Analepse)	Analepse	استرجاع
Rôle	Role	دور
Roman	Novel	رواية
Savoir	Knowing	معرفة
Scénario (Voir Savoir)	Script	سيناريو
Scène	Scene	مشهد
Sémiologie	Semiotics	سيمياء
Sémiotique (Voir Sémiologie)	Semiotics	سيمياء
Séquence	Sequence	متوالية
Signifiance	Signifiance	دلالية

Singularisation	Defamiliarization	إفراد
Situation	Situation	وضع
Sommaire	Summary	ملخّص
Spécification	Specification	تخصيص
Structure	Structure	بنية
Suspense	Suspense	تشويق
Syllepse	Syllepsis	ارتباط
Temps	Time	زمن
Texte	Text	نصّ
Thème	Theme	موضوعة
Titre	Title	عنوان
Topos	Topos	حافز مشترك
Transformation	Transformation	تحويل
Transtextualité (Voir Intertextualité)	Transtextuality	تجاوز النصّ
Typologie	Typology	تصنيف
Vision (Voir Focalisation)	Vision	وجهة نظر
Vitesse	Speed	سرعة
Vitesse de performance (Voir Vitesse)	Speed of performance	سرعة القراءة
Vitesse du récit (Voir Vitesse)	Narrative speed	سرعة السرد

مسرد المصطلحات

إنكليزيّ - فرنسيّ - عربيّ

مسرد المصطلحات

إنكليزيّ - فرنسيّ - عربيّ

Absurd	Absurde	عبث
Achrony	Achronie	تجرد من الزمن
Actant	Actant	عامل
Action	Action	حدث
Actor	Acteur	ممثل
Actualization	Actualisation	تحقيق
Adaptation	Adaptation	اقتباس
Addressee	Destinataire	مرسَل إليه
Addresser	Destinateur	مرسِل
Alienation	Aliénation	استلاب
Alteration	Altération	تحريف
Alternation	Alternance	تناوب
Advance mention	Amorce	ارهاص
Adventure (See Diegesis)	Aventure	مغامرة
Allomotif (See Motif)	Allomotif	تجسيد الحافز
Amplitude (See Extent)	Amplitude	سعة
Anachrony	Anachronie	مخالفة الزمن

Analepsis	Analepse	استرجاع
Analysis	Analyse	تحليل
Anisochrony	Anisochronie	تبدّل السرعة
Anticipation (See Prolepsis)	Anticipation	استباق
Antihero	Antihéros	بطل مضاد
Antinarrative	Antiroman	رواية مضادة
Antistory (See Antinarrative)	Antiroman	رواية مضادة
Archipersona (See Actant)	Personnage principal	شخصية رئيسية
Architextuality (See Intertextuality)	Architextualité	انتماء النصّ
Argumentation	Argumentation	تدليل
Aspect (See Focalization)	Aspect	وجهة
Author	Auteur	كاتب
Author's intrusion	Intrusion d'auteur	تدخل الكاتب
Author's second self (See Implied author)	Auteur implicite	كاتب ضِمني
Autobiography	Autobiographie	سيرة ذاتية
Autodiegetic (See Person)	Autodiégétique	حكاية الراوي البطل
Autonomy	Autonomie du récit	استقلال السرد
Baring the device	Dénudation du procédé	تعرية أسلوب السرد

Beginning	Début	بداية
Biography	Biographie	سيرة
Character	Personnage	شخصية
Characterization	Caractérisation	تشخيص
Chronicle	Chronique	وقائع
Closure (See End)	Fin	نهاية
Code (See Speech)	Code	شفرة
Coherence	Cohérence	تماسك
Collage	Collage	إلصاق
Communication	Communication	اتصال
Competence	Compétence	كفاية
Complete analepsis	Analepse complète	استرجاع تام
Complete prolepsis	Prolepse complète	استباق تام
Composition	Composition	تأليف
Confession	Confessions	اعترافات
Connotation	Connotation	تضمين
Content analysis	Analyse du contenu	تحليل المضمون
Context	Contexte	سياق
Co-reference	Co-référence	مرجع مشترك
Corpus	Corpus	متن لغوي

Correspondence	Correspondances	رسائل شخصية
Criticism	Critique	نقد
Cutback (See Analepsis)	Analepse	استرجاع
Defamiliarization	Singularisation	إفراد
Description	Description	وصف
Determination	Détermination	تحديد
Dialogic	Dialogique	حِوارية
Dialogue	Dialogue	حوار
Diary	Journal	يوميات
Diegesis	Diégésis / diégèse	حكاية الأفعال
Diegetic level	Niveau narratif	مستوى السرد
Direct discourse	Discours direct	خطاب مباشر
Direct speech (See Direct discourse)	Discours direct	خطاب مباشر
Direct style (See direct discourse)	Style direct	أسلوب مباشر
Discourse	Discours	خطاب
Discourse analysis	Analyse du discours	تحليل الخطاب
Distance	Distance	مسافة
Dysnarration	Dysnarration	سرد مضاد
Ellipsis	Ellipse	حذف
Embedding	Enchâssement	تضمين سردي

Enchainment	Enchaînement	تسلسل
End	Dénouement	خاتمة
Enunciation	Énonciation	نطق
Epigraph	Épigraphe	شاهِد
Episode	Épisode	حلقة
Epitext (See Paratext)	Épitexte	لوازم منفصلة
Exposition	Exposition	عرض
Extension	Extention	امتداد
Extent	Amplitude	سعة
External analepsis	Analepse externe	استرجاع خارجي
External focalization	Focalisation externe	تبئير خارجي
External prolepsis	Prolepse externe	استباق خارجي
Fantastic	Fantastique	خارق
Fiction (See Diegesis)	Fiction	حكاية
Field	Champ	حقل
Flashback (See Analepsis)	Analepse	استرجاع
Flashforward (See Prolepsis)	Prolepse	استباق
Flat character (See Character)	Personnage plat	شخصية مسطّحة
Focalization	Focalisation	تبئير
Foreshortening (See Summary)	Sommaire	ملخّص

Free indirect discourse	Discours indirect libre	خطاب غير مباشر حر
Free indirect speech (See Free indirect discourse)	Discours indirect libre	خطاب غير مباشر حرّ
Free indirect style (See Free indirect discourse)	Style indirect libre	أسلوب غير مباشر حرّ
Frequency	Fréquence	تردّد
Function	Fonction	وظيفة
Gender	Genre	جنس أدبي
Geno-text	Géno-texte	نصّ نوعي
Helper	Adjuvant	عامل مساعد
Hero	Héros	بطل
Heterodiegetic (See Analepsis; Diegetic level; Prolepsis)	Hétérodiégétique	برّاني الحكي
Homodiegetic (See Analepsis; Diegetic level; Prolepsis)	Homodiégétique	جوّاني الحكي
Humour	Humour	فكاهة
Hypertextuality (See Intertextuality)	Hypertextualité	محاكاة النصّ
Illusion	Illusion	وَهْم
Implied author	Auteur implicite	كاتب ضمني
Index	Indice	دليل

Indirect discourse	Discours indirect	خطاب غير مباشر
Indirect style (See Indirect discourse)	Style indirect	أسلوب غير مباشر
Intercalation (See Embedding)	Enchâssement	تضمين سردي
Interior monologue	Monologue intérieur	مونولوج داخلي
Internal analepsis	Analepse interne	استرجاع داخلي
Internal focalization	Focalisation interne	تبئير داخلي
Internal point of view (See Internal focalization)	Point de vue interne	وجهة نظر داخلية
Internal prolepsis	Prolepse interne	استباق داخلي
Intertextuality	Intertextualité	تناصّ
Interweaving (See Alternation)	Alternance	تناوب
Intradiegetic (See Diegetic level; Narrator)	Intradiégétique	داخل الحكاية
Intratextuality (See Intertextuality)	Intratextualité	تناصّ ذاتي
Intrigue	Intrigue	حبكة
Isochrony	Isochronie	سرعة ثابتة
Iterative narrative	Récit itératif	تكرار الحدث
Journal	Journal	يوميات
Knowing	Savoir	معرفة
Leitmotif	Leitmotif	لازمة

Life writing / life story	Récit de vie / récit de soi	أدب السيرة
Literariness	Littérarité	أدبية
Lying bare (See Baring the device)	Dénudation du prodédé	تعرية أسلوب السرد
Memoirs	Mémoires	مذكِّرات
Message	Message	رسالة
Metatextuality (See Intertextuality)	Métatextualité	شرح النصّ
Metalepsis	Métalepse	تسلل
Mimesis	Mimésis	محاكاة
Mirror text (See Mise en abyme)	Mise en abîme	ترجيع
Mise en abyme	Mise en abîme	ترجيع
Mixed analepsis	Analepse mixte	استرجاع مختلط
Monologic narrative	Récit monologique	سرد وحيد الصوت
Montage	Montage	مُنتاج / مونتاج
Mood	Mode	صيغة
Motif	Motif	حافز
Motifeme	Motifème	وظيفة الحدث
Motivation	Motivation	تعليل
Myth	Mythe	ميثة

Narratee	Narrataire	مروي له
Narration	Narration	سرد
Narrative	Récit	قصّة
Narrative contract	Pacte narratif	اتفاق القصّ
Narratized discourse	Discours narrativisé	خطاب مسرود
Narrative economy	Économie du récit	اقتصاد السرد
Narrative level (See Diegetic level)	Niveau narratif	مستوى السرد
Narrative program	Programme narratif	برنامج سردي
Narrative speed (See Speed)	Vitesse du récit	سرعة السرد
Narratology	Narratologie	سردية
Narrator	Narrateur	راوٍ
Nesting (See Embedding)	Enchâssement	تضمين سردي
Nonfocalization (See Zero focalization)	Focalisation zéro	لا تبئير
Novel	Roman	رواية
Object	Objet	موضوع الرغبة
Onomastics	Onomastique	تسمية
Opponent	Opposant	عامل معاكس
Ostraneniye (See Defamiliarization)	Singularisation	إفراد
Paralepsis	Paralepse	إفشاء المعلومة

Paralipsis	Paralipse	كتم المعلومة
Paratext	Paratexte	لوازم النصّ
Paratextuality (See Intertextuality)	Paratextualité	ملازمة النصّ
Partial analepsis	Analepse partielle	استرجاع جزئي
Partial prolepsis	Prolepse partielle	استباق جزئي
Pastiche (See Baring the device)	Pastiche	معارَضة
Pattern (See Motif)	Pattern	نموذج
Pause	Pause	وقف
Peritext (See Paratext)	Péritexte	لوازم متصلة
Person	Personne	ضمير
Perspective	Perspective	منظور
Pheno-text	Phéno-texte	نصّ ظاهر
Poetics	Poétique	شِعرية
Point of view (See Focalization)	Point de vue	وجهة نظر
Polyphonic narrative (See Dialogic narrative)	Récit polyphonique	متعدّد الصوت
Pragmatic	Pragmatique	عملي
Predictive narrative	Récit prédicatif	قصة تنبئية
Preface	Préface	مقدمة
Prefocalization	Préfocalisation	تبئير مسبق

Pre-text	Avant-texte	ما قبل النص
Productivity	Productivité	انتاجية
Prolepsis	Prolepse	استباق
Prospection (See Prolepsis)	Prolepse	استباق
Pseudo-focalization	Pseudo-focalisation	تبئير زائف
Pseudo-iterative frequency	Pseudo-itérative	تكرار زائف
Pseudo-time	Pseudo-temps	زمن زائف
Quest	Quête	بحث
Reach	Portée	مدى
Reader	Lecteur	قارئ
Reader response	Réception	تلقٍّ
Reading	Lecture	قراءة
Referent (See Context)	Référent	مرجع
Repeating narrative	Récit répétitif	تكرار السرد
Retrospection (See Analepsis)	Rétrospection	استرجاع
Role	Rôle	دور
Round character (See Character)	Personnage épais	شخصية ممتلئة
Scene	Scène	مشهد
Script (See Knowing)	Scénario	سيناريو

Self-portrait	Auto-portrait	صورة الذات
Semiotics	Sémiologie / Sémiotique	سيمياء
Semiotic square	Carré sémiotique	مربع سيميائي
Sequence	Séquence	تردّد
Short story	Nouvelle	أقصوصة
Signifiance	Signifiance	دلالية
Signifying practices	Pratiques signifiantes	ممارسة دالّة
Situation	Situation	وَضْع
Snare	Leurre	خديعة
Space	Espace	فضاء
Specification	Spécification	تخصيص
Speech	Parole	كلام
Speed	Vitesse	سرعة
Stream of consciousness	Courant de conscience	تيار الوعي
Structure	Structure	بنية
Summary	Sommaire	ملخّص
Suspense	Suspense	تشويق
Syllepsis	Syllepse	ارتباط

Tale	Conte	حكاية خرافية
Tempo	Mouvement	حركة
Text	Texte	نصّ
Theme	Thème	موضوعة
Time	Temps	زمن
Title	Titre	عنوان
Topos	Topos	حافز مشترك
Transformation	Transformation	تحويل
Transtextuality (See Intertextuality)	Transtextualité	تجاوز النصّ
Uncanny (See Fantastic)	Étrange	غريب
Typology	Typologie	تصنيف
Utterance	Énoncé	قول
Voice	Voix	صوت
Zero focalization	Focalisation zéro	لا تبئير

مراجـع

Bibliography

Bibliographie

Bibliographie

- Adam, J.M.: *Le récit,* Paris, PUF, 1984
- Albalat, Antoine: *La formation du style par l'assimilation des auteurs,* Paris, Armand Colin 1991
- Ashley, Leonard: *The history of the short story,* Assoc. Educational Services Corp., N.Y, 1968
- Auerbach, Eric: *Mimésis,* Paris, Gallimard, Tel, 1968
- Bakhtine, Mikhaïl: *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, Tel, 1999
- Bal, Mieke: «Narration et focalisation», *Poétique,* no. 29, pp. 107-127, 1977
- Barthes, Roland: *Critique et vérité,* Paris, Seuil, Coll. Tel Quel, 1966
- Barthes, Roland: «L'effet de réel», *Communications,* no. 11, pp. 84-89, 1968
- Barthes Roland: «Eléments de sémiologie», *Communications,* no. 4, pp. 91-135, 1964
- Barthes, Roland: *Essais critiques,* Paris, Seuil Coll. Tel Quel, 1964
- Barthes, R. et al: «Introduction à l'analyse structurale des récits.», *Poétique du récit,* pp. 7-57, Paris, Seuil, Points, 1977
- Barthes, Roland: «Théorie du texte.», in *Dictionnaire des genres et notions littéraires,* Paris, Albin Michel, 1997
- Barthes, Roland: S/Z, Paris, Seuil, Points, 1976
- Beaujour, Michel: «Autobiographie et autoportrait», *Poétique,* no. 32, pp. 442-458, 1977
- Benveniste, Emile: *Problèmes de linguistique générale,* t. 1 & 2, Paris, Gallimard, 1974
- Boisdeffre, Pierre de: *Où va le roman,* Paris, del Duca, 1962
- Booth, Wayne: «Distance et point de vue», *Poétique du récit,* pp. 85-113, Paris, Seuil, Points, 1977

- Bothorel & al: *Les nouveaux romanciers,* Paris, Bordas, 1976
- Bourneuf & Ouellet: *L'univers du roman,* Paris, PUF, 1995
- Brémond, Claude: «Le message narratif», *Communications,* no. 4, pp. 4-31, 1964
- Brémond, Claude: «La logique des possibles narratifs», *Communications,* no. 8, pp. 60-75, 1966
- Bres, Jacques: *La narrativité,* Louvain-la-Neuve (Belgique), Duculot, 1994
- Brousseau, Marc: *Des Romans-Géographes,* Paris, L'Harmattan, 1996
- Brunetière, Ferdinand: *Évolution des genres dans l'histoire de la littérature,* Paris, Pocket, 2000
- Butor, Michel: *Essai sur le roman,* Paris, Gallimard, Tel, 1997
- Calvet, Louis-Jean: *Roland Barthes, un regard politique sur le signe,* Paris, Payot, 1973
- Castex, Pierre-georges: *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant,* Paris, José Corti, 1982
- Coquet, Jean-Claude: *Sémiotique, l'École de Paris,* Paris, Hachette, 1982
- Conessa, Gabriel: *Le dialogue moliéresque; étude stylistique et dramaturgique,* Paris, Puf, 1983
- Courtés, Joseph: *Introduction à la sémiotique narrative et discursive,* Paris, Hachette, 1976
- Démoris, René: «La symbolique du nom de personne dans Les Liaisons dangereuses.», *Littérature,* no. 36, 1979
- Derrida, Jacques: *L'Ecriture et la différence, Paris,* Seuil, 1967
- Dommergues, Pierre: *L'aliénation dans le roman américain contemporain,* T. 1 & 2, Paris, Union générale d'Editions, 1978
- Doubrovsky, Serge: *Pourquoi la nouvelle critique,* Paris, Mercure de France 1966
- Dubois & all: *Dictionnaire de linguistique,* Paris, Larousse, 1973
- Dubois, Jean: *Rhétorique générale,* Paris, Larousse, 1970
- Ducrot & al,: *Qu'est-ce que le structuralisme,* Paris, Seuil, 1968
- Ducrot, Oswald et al: *Les mots du discours,* Paris, Minuits, 1980
- Ducrot & Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, Points, 1979
- Eagleton, Terry: *Critique et théorie littéraires, une introduction,* Paris, Puf, Coll. Formes sémiotiques, 1994

- Eco, Umberto: *Interprétation et surinterprétation,* Paris, Puf, Coll. Formes sémiotiques, 1996
- Eco, Umberto: «James Bond: une combinatoire narrative», *Communications,* no. 8, pp. 77-93, 1996
- Eco, Umberto: *Lector in fabula (Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratives),* Paris, Grasset, 1985
- Encyclopaedia Universalis: *Dictionnaire des genres et notions littéraires,* Paris, Albin Michel, 1997
- Farcy, Gérard-Denis: *Lexique de la critique,* Paris, PUF, 1991
- Fontanier, Pierre: *Les figures du discours,* Paris, Flammarion, 1997
- Gardes-Tamine & Hubert: *Dictionnaire de critique littéraire,* Paris, Armand Colin, Cursus, 1993
- Gardin, Jean-Claude & alii: *La logique du plausible,* Paris, La Maison des sciences de l'homme, 1981
- Genette, Gérard.: *Esthétique et poétique,* Paris, Seuil, Points, 1992
- Genette, Gérard.: *Figures I,* Paris, Seuil, Points, 1966
- Genette, Gérard.: *Figures II,* Paris, Seuil, Points, 1969
- Genette, Gérard.: *Figures III,* Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972
- Genette, Gérard.: *Figures IV,* Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1999
- Genette, Gérard: *Fiction et diction,* Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1991
- Genette, Gérard.: *Introduction à l'architexte,* Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1979
- Genette, Gérard.: *Nouveau discours du récit,* Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1983
- Genette, Gérard: *Seuils,* Paris, Coll. Poétique, 1987
- Goldmann, Lucien: *Le dieu caché,* Paris, Gallimard, Tel, 1983
- Goldman, Lucien: *Pour une sociologie du roman,* Paris, Gallimard, Idée, 1964
- Grojnowski, Daniel: *Lire la Nouvelle,* Paris, Dunod, 1993
- Greimas, Algirdas Julien: *Maupassant, la sémiotique du texte: exercices pratiques,* Paris, Seuil, 1976
- Greimas, Algirdas Julien: *Sémantique structurale,* Paris, Larousse, 1966
- Greimas & Courtès: *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Paris, Hachette, 1979
- Greimas, A. & Fontanille, J.: *Sémiotique des passions; Des états de choses aux états d'âme,* Paris, Seuil, 1991
- Hamon, Philippe: «Analyse du récit - Eléments pour un lexique.», *Le français*

moderne, t.XLII, pp. 133-154, 1974

- Hamon, Philippe: «Clausules.», *Poétique,* no. 24, pp. 495-526, 1975
- Hamon, Philippe: *Introduction à l'analyse du descriptif,* Paris, Hachette, 1981
- Hamon, Philippe: «Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit», *Le français moderne,* tome XL, pp. 200-221, 1972
- Hamon, Philippe: «Pour un statut sémiologique du personnage», *Poétique du récit,* pp. 115-180, Paris, Seuil, Points, 1977
- Hamon, Philippe: «Qu'est-ce-qu'une description?», *Poétique,* no. 12, pp. 465-485, 1972
- Harel, Simon: *Le récit de soi,* Montréal (Québec), XYZ éditeur, Coll. Théorie et Littérature, 1997
- Harweg, Roland: «Quelques aspects de la constitution monologique et dialogique de textes», *Semiotica,* Vol. IV, no 2, pp. 127-148
- Hénault, Anne: *Narratologie, sémiotique générale,* Paris, PUF, 1983
- Hjelmslev, Louis: *Essais linguistiques,* Paris, Minuit, 1971
- Husson, Didier: «Logique des possibles narratifs», *Poétique,* no. 87, pp. 289-313, 1991
- Iser, Wolfgang: «La fiction en effet», *Poétique,* no. 39, pp. 275-298, 1979
- Jakobson, Roman: *Huit questions de poétique,* Paris, Seuil, 1977
- Kayser, Wolfgang: «Qui raconte le roman?», *Poétique du récit,* pp. 59-84, Paris, Seuil, Points, 1977
- Klinkenberg, Jean-Marie: *Précis de sémiotique générale,* Paris, De Boeck & Larcier, Coll. Points Essais, 1996
- Kristeva & alii: *Folle vérité,* Paris, Seuil, 1979
- Kristeva, Julia: *Desire in Language, a semiotic approach to literature and art.* New York, Columbia University Press, 1980
- Kristeva, Julia: *Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Seuil, Coll. «Tel Quel», 1969
- Kundera, Milan: *L'Art du roman,* Gallimard 1986
- Jauss, Hanz Robert: «La jouissance esthétique», *Poétique,* no. 39, pp. 261-274, 1979
- Lever, Maurice: *Le roman français au XIIe siècle,* Paris, PUF, 1981
- Larivaille, Paul: «L'analyse (morpho) logique du récit», *Poétique,* no. 19, pp. 368-388, 1974

- Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique,* Paris, Seuil, 1975
- Lodge, David: *L'art de la fiction,* Paris, Rivages, 1995
- Lukacs, Georges: *Le roman historique,* Paris, Payot, 1977
- Lyons, John: *Linguistique générale, introduction à la linguistique théorique,* Paris, Larousse, 1970
- Mathieu, Michel: «Les acteurs du récit», *Poétique,* no. 19, pp. 357-367, 1974
- Martinet, André (dir): *Linguistique, guide alphabétique,* Paris, Denoël, 1969
- Martinet, Jeanne: *La Sémiologie,* Paris, Seghers, 1978
- Matvejevitch, Predrag: *Pour une poétique de l'événement,* Paris, Union générale d'Editions, 1978
- Meyer, B. & Balayan, J.D.: «Autour de l'antonomase de nom propre», *Poétique,* no. 46, pp. 183-199, 1981
- Michaud, Guy: *L'œuvre et ses techniques,* Paris, Nizet, 1983
- Miller, W.J.: *The short story as a literary form,* Assoc. Educational Services Corp., N.Y, 1967
- Mitterand, Henri: *Le discours du roman,* Paris, Puf, 1986
- Mitterand, Henri: *Le roman à l'œuvre, genèse et valeurs,* Paris, Puf, 1998
- Molinié G. & Cahné, P.: *Qu'est-ce-que le style?,* Paris, Puf, Coll. Linguistique nouvelle, 1994
- Molino & alii: « Sur les titres des romans de Jean Bruce», *Langages,* no. 35, pp. 87-116, 1974
- Morel, M.-A. & Danon-Boileau, L.: *La deixis,* Paris, Puf, 1992
- Mounin, Georges: *Introduction à la sémiologie,* Paris, Minuit, 1970
- Nattiez, Jean-Jacques: *Fondements d'une sémiologie de la musique,* Paris, Union générale d'Editions, 1975
- Nicole, Eugène: «Personnage et rhétorique du nom.», *Poétique,* no. 46, pp. 200-216, 1981
- Jenny, Laurent: «la phrase et l'expérience du temps.», *Poétique,* no. 79, pp. 277-286, 1989
- Olivier-Martin, Yves: *Histoire du roman populaire en France,* Paris, Albin Michel, 1980
- Oster, Daniel: *L'individu littéraire,* Paris, PUF, 1997
- Perelman & Olbrechts-Tyteca: *Traité de l'argumentation,* Paris, Puf, 1958
- Perrot, Jean: *Mythe et littérature,* Paris, Puf, Coll. Littératures modernes, 1976

- Pouillon, Jean: *Temps et roman,* Paris, Gallimard, 1993
- Poulet, Georges (dir.): *Les chemins actuels de la critique,* Paris, Union générale d'Edition, 1968
- Prince, Gerald: *Dictionary of Narratology,* University of Nebraska Press, 1987
- Prince, Gerald: «Introduction à l'étude du narrataire.», *Poétique,* no. 14, pp. 178-198, 1973
- Propp, Vladimir: *Morphologie du conte,* Paris, Seuil, Points, 1973
- Queneau, R. (dir.): *Histoire des littératures 3,* Gallimard, nrf, Encyclopédie de la Pléiade, 1958
- Raimond, Michel: *La crise du roman,* Paris, Librairie José Corti, 1966
- Raimond, Michel: *Le roman,* Paris, Armand Colin, Cursus, 1991
- Reuter, Yves: *Introduction à l'analyse du roman,* Dunod, Paris 1991
- Ricardou, Jean: *Le nouveau roman,* Paris, Seuil, Coll. Écrivains de toujours, 1978
- Ricardou, Jean: *Pour une théorie du nouveau roman,* Paris, Seuil, Coll. Tel Quel, 1971
- Ricœur, Paul: *Soi-même comme un autre,* Paris, Seuil, points, 1996
- Riffaterre, Michael: *La production du texte,* Paris, Seuil, 1979
- Riffaterre, Michel: «Système d'un genre descriptif.», *Poétique,* no. 9, pp. 15-30, 1977
- Robert, Marthe: *Roman des origines et origines du roman,* Paris, Gallimard, Tel, 1977
- Rosolato, Guy: *Essais sur le symbolique,* Paris, Gallimard, Tel, 1979
- Ruwet, Nicolas: *Grammaire des insultes et autres études,* Paris, Seuil, 1982
- Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale,* Paris, Payot, 1979
- Scholes, Robert: «Les modes de la fiction.», *Poétique,* pp. 507-514, 1977
- Spitzer, Leo: *Etudes de style,* Paris, Gallimard, Tel, 1980
- Stierle, Karlheinz: «Identité du discours et transgression lyrique.», *Poétique,* pp. 422-441, 1977
- Stierle, Karlheinz: «Réception et fiction.», *Poétique,* no. 39, pp. 299-320, 1979
- Sublet, Jacqueline: *Le voile du nom; essai sur le nom propre arabe,* Paris, Puf, Coll. Écriture, 1991
- Suleiman, Suzan: «Le récit exemplaire.», *Poétique,* no. 32, pp. 468-489, 1977
- Thomas, Jean-Jacques: «Théorie générative et poétique littéraire.», *Langages,*

no. 51, pp. 7-64, 1978

- Todorov, Tzvetan: «Les Catégories du récit littéraire», *Communications,* no. 8, pp. 125-151, 1966
- Todorov, Tzvetan: *La notion de littérature,* Paris, Seuil, Points, 1987
- Todorov, Tzvetan: *Poétique de la prose,* Paris, Seuil, Points, 1980
- Todorov, Tzvetan: *Théorie de la littérature,* (Textes des Formalistes russes), Paris, Seuil, Coll. «Tel Quel», 1965
- Todorov, Tzvetan: *Poétique,* Paris, Seuil, Points, 1973
- Uspenski, Boris: «Poétique de la composition», *Poétique,* no. 9, pp. 124-134, 1972
- Vanoye, Francis: *Récit écrit - Récit filmique,* Paris, CEDIC, 1979
- Van-Rossum-Guyon, Françoise: *Critique du roman,* Paris, Gallimard, nrf, 1975
- Van-Rossum-Guyon, Françoise: «Point de vue ou perspective narrative.», *Poétique,* no. 4, pp. 476-497, 1970
- Vax, Louis: *La séduction de l'étrange,* Paris, PUF, 1965
- Vietor, Karl: «L'histoire des genres littéraires», *Poétique,* no. 51, pp. 359-368, 1982
- Weinrich, Harald: «Les temps et les personnes», *Poétique,* no. 39, pp. 338-352, 1979
- Wellek & Warren: *La théorie littéraire,* Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1971
- Zeraffa, Michel: *Personne et personnage,* Paris, Klincksieck, 1969
- Zima, Pierre V.: *Pour une sociologie du texte littéraire,* Paris, Union générale d'Editions, 1978

Dr. Latif ZEITOUNI

A DICTIONARY *of* NARRATOLOGY

Arabic - English - French

Librairie du Liban *Publishers*

Editions Dar an Nahar

A DICTIONARY *of* NARRATOLOGY

المُؤلِّف



• يَحمل الدُّكتور لَطيف زيتوني دكتوراه الدَّولة الفرنسيّة في الآداب والعلوم الإنسانيّة، ودكتوراه في الأَدب مِن جامِعة القِدّيس يُوسف في بيروت، وماجستير في الأدب العربي من الجامعة اللُّبنانيّة.

• يَعمل حاليًّا أستاذًا في قِسْم الإنسانيّات في الجامعة اللُّبنانيّة الأميركيّة في بيروت.

• دَرَّس اللِّسانية والتَّرجمة وتِقْنيّات الرِّواية في الجامعة اللُّبنانيّة.

• شارَك في تَحديث مَناهج التَّدريس لِقِسْم اللُّغة العربيّة وآدابها في كُلِّيّة الآداب في الجامعة اللُّبنانيّة.

• أَشْرَفَ على أُطروحات للدكتوراه في الجامعة اللُّبنانيّة وجامعة القدِّيس يوسف.

• حاضَر وكَتَبَ مَقالاتٍ وأَبحاثًا ودراساتٍ في حُقول التَّرجمة واللِّسانيّة وأَدب الرِّحلة والرِّواية.

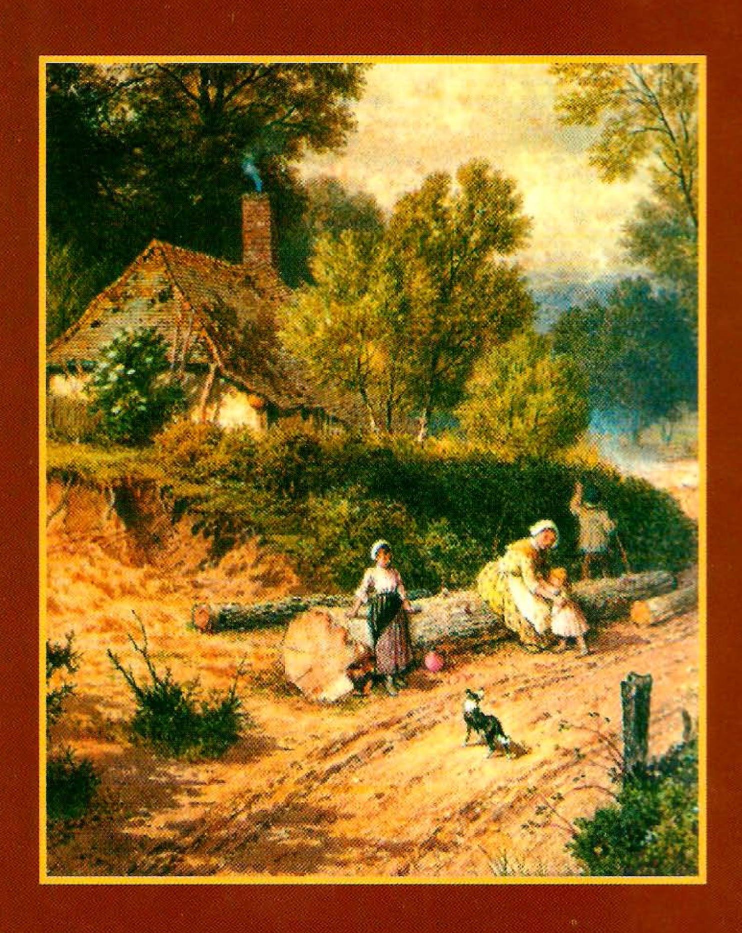
• نَشَرَ في عَدد مِن المَجلّات العربيّة في لبنان والعراق والسعوديّة والكويت.

من كُتبه المنشورة:

- «**المسائل النَّظريّة في التَّرجمة**»، مَنشورات وزارة الثقافة في العراق ١٩٩٢، ودار المُنتخَب العربيّ، بيروت ١٩٩٤
- «**حَركة التَّرجمة في عَصْر النَّهضة**»، دار النَّهار للنشر، بيروت ١٩٩٤
- «**Sémiologie du récit de voyage**» (سيمياء الرِّحلة)، مَنشورات الجامعة اللُّبنانيّة، بيروت ١٩٩٧

Dr. Latif ZEITOUNI

A DICTIONARY *of* NARRATOLOGY



ARABIC

ENGLISH

FRENCH



Librairie du Liban *Publishers*

Editions Dar an Nahar